CORRADO CORRADINO
Dottore aggregato alla R. Università di Torino
Professore alla R. Accademia Albertina di Belle Arti ed al R. Liceo Gioberti

DELL'ARTE DELLO SCRIVERE

PARTE SECONDA:

I COMPONIMENTI IN POESIA E IN PROSA

CENNI SULLA LORO ORIGINE E PROGRESSIVO SVOLGIMENTO

AD USO

della Va Ginnasiale, delle Scuole Normali ed Istituti Tecnici

TORINO
FRANCESCO CASANOVA — EDITORE
Libraio di S. M. il Re d'Italia
Via Accademia delle Scienze (piazza Carignano)

1898

DELL'ARTE DELLO SCRIVERE

I COMPONIMENTI IN POESIA E IN PROSA

CENNI SULLA LORO ORIGINE E PROGRESSIVO SVOLGIMENTO

NOZIONI PRELIMINARI

Concetto della Letteratura. — La parola letteratura ha, secondo i casi, significati diversi. Quando per esempio diciamo di un tale che è un *uomo di molta letteratura*, noi vogliamo intendere che egli ha buona conoscenza delle materie e delle opere letterarie. Così voi dovete sapere che chi si propone di trattare a fondo un qualsiasi argomento, deve conoscerne *la letteratura*, ossia ha da aver cognizione di tutti quegli scritti che intorno al medesimo sono stati pubblicati. Presa poi nel significato più ampio che essa possa avere, la parola letteratura indica l'insieme di tutte quante le manifestazioni del pensiero di un popolo, purchè siano scritte. Se leggete, ad esempio, la *Storia della Letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi, vi troverete notizie di opere d'ogni maniera, di filosofia, di matematica, di medicina, di storia, di poesia, di grammatica, ecc., dal complesso delle quali tutta l'attività

intellettuale del popolo italiano viene ad esser posta in luce.

Ma non è ordinariamente in tale larghissimo senso che noi usiamo questa parola, nè fra le cose che appartengono alla letteratura si soglion comprendere, ad esempio, la chimica, la matematica, la giurisprudenza e va dicendo; la letteratura propriamente detta ha pertanto dei limiti che gioverà fissare per avere di essa un concetto chiaro e definito.

Scienza e Arte. — I modi con cui si esplica l'attività dello spirito sono infiniti ed immenso è il campo nel quale si esercitano le forze dell'intelligenza umana. Ciascun individuo, quando può, sceglie quella via a cui la propria inclinazione naturale lo porta, e fa appena bisogno di dire che una grandissima parte degli uomini sono attratti dalla vita pratica, dagli affari, dal maneggio dei civili negozi. Ma lasciando questo da un lato, consideriamo piuttosto il modo col quale lo spirito umano si comporta dinanzi agli oggetti che stimolano l'attività sua a manifestarsi in opere scritte.

Ciò che offre materia al nostro pensiero sono i fenomeni del mondo esteriore e interiore, e gli oggetti. Ora questi si possono percepire in sè stessi, per quello che sono, nella loro realtà indipendente; in questo caso l'oggetto che si prende a studiare è del tutto indifferente all'anima dell'osservatore, il quale lo esamina con l'unico scopo di conoscerlo per quello che è realmente, senza sentire pel medesimo nessuna particolare simpatia. Fenomeni del mondo interiore e del mondo esteriore sono allora dei fatti, nient'altro che dei *fatti* che si fissano, si descrivono, si comparano fra loro, si generalizzano al fine di scoprire le cause

che li determinano e di giungere così alla conquista del vero. Lo spirito umano è trascinato a questa ricerca dall'indomabile desiderio di conoscere le leggi positive del mondo. E così ha origine la *scienza* per la quale, lo ripetiamo, l'oggetto è indifferente, vale a dire non esercita nessuna particolar seduzione sullo spirito di chi lo pensa; esso vuol essere descritto tal quale è, nella sua realtà fredda e positiva.

Ma questa sete di verità scientifica non è la sola da cui sia sollecitata la natura umana; ci sono altri sentimenti da appagare, ci sono piaceri, sensazioni estetiche, aspirazioni verso un tipo ideale di bontà e di bellezza. Ed ecco allora un altro modo di percepire l'oggetto; esso non è più indifferente come nel primo caso, ma anzi esercita un fascino speciale sullo spirito che si sente trascinato verso di esso da una sensibilità viva, da una particolar predilezione. C'è qui adunque la presenza di un *elemento commotivo*. Lo spirito *sente* questi oggetti, se ne commuove, e li interpreta e li rappresenta in quel modo onde essi l'hanno commosso. Un tramonto di sole, un paesaggio, un'azione umana possono essere descritti e narrati come sono e per quello che sono; ma possono anche essere descritti e narrati nel modo particolare onde hanno attraversata l'anima nostra, secondo le commozioni e gli affetti che vi hanno destato; allora essi prendono un loro aspetto speciale e sono come ricreati dallo spirito.

Nelle composizioni di natura scientifica quello che dirige lo spirito è sempre un elemento di riflessione e di ragionamento; in queste altre invece è un elemento di commozione raffinata; là è la scienza, qui è l'*arte*.

V'hanno dunque delle manifestazioni scientifiche e

La scienza è l'analisi oggettiva dei fatti e delle cose. — L'arte è l'espressione della vita e dell'anima dell'uomo e dell'universo. =

artistiche del pensiero; nelle prime predomina la logica, e per ciò che riguarda la forma è loro dote necessaria e sufficiente la chiarezza. Nelle seconde predomina il sentimento, e oltre che per chiarezza la loro forma deve distinguersi per quella interior vita della parola in cui dicemmo già che consiste *lo stile.*

La letteratura. — Tenuto conto di queste considerazioni potrete dunque intendere la letteratura come « *l'insieme di tutte le manifestazioni artistiche dello spirito, fatte col mezzo della parola* ».

L'importanza delle opere letterarie non fu sempre giudicata coi criterii medesimi. Ci furono tempi in cui nella letteratura non si vedeva altro che un elegante svago di spiriti eletti, un mezzo di rallegrare gli ozi della gente più colta e raffinata; onde se ne portava questo o quel giudizio secondo che le opere parevano corrispondere più o meno a quelle convenzioni che in date epoche costituiscono il gusto generale; e il gusto, come ciascuno di voi sa, è mutabilissima cosa.

Ma oggi noi consideriamo le opere letterarie da un punto di vista molto diverso; la letteratura rappresenta per noi le molteplici correnti del pensiero, sia che secondino sia che oppugnino l'andazzo del momento, in essa cerchiamo con amore i concetti che gli uomini di un dato tempo si fecero intorno ai più alti problemi della vita, le visioni che essi ebbero del bello, del buono, del vero, le varie espressioni con cui manifestarono le loro fedi, le loro gioie, i loro affanni, i loro ideali. E siccome ogni opera letteraria ritrae delle condizioni dell'età in cui fu scritta, nell'insieme di queste opere noi ritroviamo uno specchio fedele dei tempi nei quali esse furono concepite; non sono

soltanto opere dilettose e stimolatrici delle energie dello spirito, ma sono documenti storici della più alta importanza per la conoscenza del popolo che le ha prodotte e del secolo in cui si vennero svolgendo.

Classificazione delle forme letterarie. — Infiniti sono i modi coi quali noi possiam dare, per mezzo della parola, espressione artistica al nostro pensiero; si può anzi dire che ad ogni atteggiamento del pensiero corrisponde una forma speciale che lo esplica e lo veste, onde sarebbe impresa quasi impossibile voler noverare ad una ad una tutte queste forme.

Ma una classificazione delle principali fra di esse non è difficile a farsi, notando di ciascuna i caratteri propri e distintivi; e così salta subito agli occhi che le forme letterarie si possono anzitutto raggruppare in due grandi divisioni, secondo che sono scritte in *poesia* oppure in *prosa*. Tanto poi la poesia che la prosa comprendono *generi* diversi, e i generi comprendono delle *specie*; cosicchè la classificazione viene ad essere la seguente:

POESIA	Genere epico		poema eroico, mitologico, romanzesco, ecc. poema didascalico. poema allegorico. poemi epico-lirici, novella in versi.
	Genere lirico	serio	canzone, sonetto, ballata, ode, elegia, ecc.
		giocoso	sonetto a coda, capitolo, ecc.
		satirico	satira, sermone, epigramma, poema satirico.
	Genere drammatico		tragedia. commedia. dramma cristiano. melodramma, ecc.

PROSA .	Genere narrativo .	storico . . .	storia e specie affini.
		immaginativo.	novella, romanzo.
	Genere espositivo.	oratorio . . .	discorso, elogio, panegirico, conferenza, ecc.
		didascalico . .	trattato, dialogo, dissertazione, ecc.
		epistolare . .	lettera.
	Genere drammatico	. . . .	dramma moderno, commedia, farsa, ecc.

Questa classificazione non è arbitraria, ma anzi è fondata sulle qualità esteriori ed intrinseche delle stesse forme letterarie. Cominciamo infatti a darci ragione delle due capitali divisioni che chiamammo col nome di poesia e di prosa.

Poesia e prosa. — Le differenze esteriori fra queste due artistiche espressioni del pensiero voi già le conoscete. Il componimento poetico è legato a certe norme fisse di ritmo, è sottoposto ad una legge metrica, mentre la prosa è libera del tutto da vincoli di questa natura. Ma tali differenze esteriori non sono le più importanti; ve n'ha di sostanziali che tanto più sono difficili ad essere avvertite e definite a dovere quanto più, col progresso dei tempi, esse vanno attenuandosi e facendosi meno sensibili. Ma il fatto solo che una volta erano manifeste e profonde dà loro un valore storico di sommo rilievo, ed aiuta la mente a rendersi conto esatto del sorgere, dello svolgersi e del morire di molte forme letterarie.

Per il momento adunque tenete per fermo ciò che in teoria è sempre vero, sebbene spesso patisca eccezioni nella pratica: vale a dire che la poesia è il natural linguaggio dell'animo commosso e della immaginazione concitata, mentre la prosa è il linguaggio naturale della riflessione calma, della mente ragionatrice.

Le cose hanno un aspetto generale e nel tempo stesso una loro esistenza individuale, e sono da distinguersi in esse il fenomeno apparente e la legge che lo determina, lo scopo a cui tendono e i mezzi con cui lo scopo si consegue. Ma la poesia non fa queste distinzioni; considera le cose come se formassero un tutto completo e indipendente, non le rappresenta nel logico legame dei loro elementi, di fenomeni e di leggi, di mezzi e di fine, di causa e di effetto, ma come un tutto vivificato dall'anima interiore. Ogni cosa prende movimento e vita agli occhi del poeta, che ci presenta l'idea nella sua forma reale, per mezzo di imagini atte a renderla sensibile e quasi corporea. Perciò la poesia usa espressioni artisticamente elaborate le quali acquistano un valore superiore alla semplice espressione, e principal carattere del linguaggio suo è di essere figurato.

La prosa per contrario è essenzialmente *logica*, e cioè afferra le cose nelle loro reciproche dipendenze di causa, di effetto, di mezzo, di fine, e le rappresenta quali sono, nella loro unità razionale, con linguaggio amico della proprietà e della precisione.

Nella poesia non è tanto la cosa in se stessa che ha valore, quanto è il modo onde essa commuove l'animo nostro e quello col quale noi riusciamo a rappresentarla quale l'abbiam sentita; nella prosa invece è la cosa stessa, nella sua realtà, che più importa. Là predomina il *soggetto*, qui l'*oggetto*.

Distinzioni così manifeste e precise non le trovereste più oggidì fra poesia e prosa. L'intenso soggettivismo della prima si è in moltissima parte attenuato, mentre l'oggettivismo della seconda è ben lontano dall'escludere in parecchie forme di prosa un carattere del tutto soggettivo. Persino le differenze esteriori si vanno fa-

cendo meno profonde, e mentre il verso moderno mostra una certa tendenza a dislocare le sue membra e a perdere alquanto della sua solennità antica avvicinandosi alla prosa, questa a sua volta si fa più ritmica, più amica delle immagini e del parlar figurato.

Ma una volta non era così. Ai primi albori della civiltà umana i popoli giovinetti hanno come facoltà preponderanti il sentimento e la fantasia, e tanta è ancora la loro ignoranza della realtà delle cose che manca loro ogni mezzo di studiarle nelle loro relazioni di mezzo e di fine, di causa e di effetto. Non riflettono, ma sentono; la natura appare ai loro occhi come un tutto vivente della lor propria vita, ed essi ne personificano ogni fenomeno con la potente loro immaginazione. Allora il linguaggio unico della incipiente civiltà è la poesia; è poetica ogni concezione ed è poetica ogni espressione della medesima.

Più tardi, col sopraggiungere della riflessione, frutto della secolare esperienza, surge la prosa. Essa lascia la poesia spaziare nei campi del sentimento e della immaginazione, abbandona a lei il còmpito di tradurre in luminosi fantasmi le commozioni che al soggetto inspira la natura, e riserba a sè l'oggetto, per conoscerlo e rappresentarlo nella sua realtà positiva. Cessa allora il periodo della poesia veramente spontanea; il poeta non può più lusingarsi di essere sotto l'esclusivo impero di una ispirazione vergine d'ogni elemento riflessivo, chè anzi la sua facoltà fantastica è temperata dalla coscienza di una contraddizione che esiste fra il modo ond'egli finge a se stesso le cose e il modo onde esse esistono realmente in natura. E non ostante questo lavoro di riflessione, egli deve conservare tutte le apparenze dell'ispirazione e della libertà originale. Ecco

come la poesia che nelle età primitive era *natura* diventa poi *arte*.

Col trascorrere dei secoli, collo svolgersi della civiltà e sopratutto col progredire della scienza che mette in chiaro la natura reale delle cose e le leggi positive del mondo, il predominio della riflessione si va facendo sempre maggiore; facoltà fantastiche e ragionatrici si intrecciano, si confondono, si limitano a vicenda, le differenze fra poesia e prosa diventano minori. L'una invade il campo dell'altra; così, a mo' d'esempio, all'epica, opera poetica di pura immaginazione, si sostituisce a' dì nostri il romanzo, rappresentazione immaginosa e quasi scientifica al tempo stesso della vita reale, frutto di fantasia e di osservazione accurata e rigorosa.

Non ostante questo, noi possiamo anche oggi affermare le antiche distinzioni, e seguitar a dire che la poesia è il linguaggio dell'immaginazione e del sentimento, e la prosa quello della riflessione. Anche oggi v'hanno uomini in cui le facoltà poetiche sono in predominio, e agli occhi dei quali tutta la natura si anima di vita suggestiva e possente, uomini che alla realtà fredda delle cose preferiscono i fantasmi che le imagini di esse provocano nella mente, e i tumulti che esse mettono nel cuore. E questi hanno ancora bisogno di ritmo, di numero, di armonia, per tradurre i loro pensieri; e perciò, pur avendo piena coscienza di non fare più opera spontanea ma riflessa, si abbandonano all'estro, e rinnovano, con l'arte, i canti inspirati delle età inconsciamente poetiche.

E quindi, per differenze tanto esteriori che intrinseche, le grandi divisioni di forme letterarie poetiche e prosastiche devono essere mantenute.

Generi letterari. — Nella nostra classificazione abbiamo distinto tre generi di componimenti poetici: 1° Il genere *epico* o *narrativo* in cui è l'immaginazione l'elemento predominante; nei tempi che essa era più viva interpretò a suo modo la varia vicenda dei fatti umani, i fenomeni della natura, tutta quanta la vita, e diede luogo alle diverse specie di poemi e di racconti fantastici e morali; 2° il genere *lirico* in cui trionfa il sentimento, e il soggettivismo ha la maggiore importanza; ora l'animo può essere agitato da affetti serii ed elevati ed allora si manifesta in composizioni dall'atteggiamento nobile ed ispirato come la canzone, l'ode, ecc., oppure è trascinato al riso dalla vista delle cose, e si esplica in ilari e giocosi componimenti, oppure è più o meno potentemente commosso da indignazione per quanto lo circonda e dà sfogo al proprio dispetto con le varie forme della satira. 3° Il genere *drammatico*, in cui immaginazione e sentimento si uniscono alla riflessione e alla osservazione diretta della natura, rappresentando *in azione* i fatti della vita. Qui a poco a poco il lirismo soggettivo si attenua e va sempre più prevalendo l'osservazione oggettiva, cosicchè per ultimo la drammatica abbandonerà persino il linguaggio poetico per essere più fedele, con la prosa, alla realtà della vita.

Nella prosa abbiam distinto pure tre generi: il *narrativo* che può essere storico o di immaginazione, secondo che si racconta il fatto quale è realmente accaduto, presentandolo vivo ed evidente con la potenza dell'arte, o lo si narra quale noi lo abbiamo immaginato in conformità alle leggi della verosimiglianza, e alle osservazioni da noi fatte sulla realtà delle cose; l'*espositivo* col quale in diverse forme noi esponiamo i nostri

concetti, le nostre persuasioni intorno a un qualsiasi argomento, e il frutto dei nostri studi e delle nostre meditazioni; e il *drammatico* che comprende la commedia in prosa e il dramma moderno, e col quale si dimostra il fatto dianzi accennato, del piegare cioè verso la prosa di certi generi che appartenevano una volta esclusivamente alla poesia.

GENERE EPICO

Già abbiamo detto che nelle età primitive il linguaggio naturale degli uomini è la poesia. Tanta è l'ignoranza in cui essi sono delle leggi positive del mondo, così preponderante è in loro la potenza della fantasia, che ogni manifestazione del lor pensiero assume di necessità un carattere poetico, immaginoso. Inutile discussione è pertanto quella che si fa per determinare se prima sia stata la lirica o l'epica; in quei remotissimi tempi, avvolti di tenebre affascinanti e di ingenua ignoranza, elementi epici, lirici e drammatici sono confusi e commisti nei canti che sgorgano dall'anima popolare. Ci trovate tutte le forme poetiche: cantilene di bambini, canti di amore, di nozze, di giuochi, di banchetti, canti funerei, canti di lavoratori, sentenze, proverbi, inni religiosi, racconti di grandi fatti umani e divini. Solo a poco a poco, e collo svolgersi della civiltà, questi varii elementi si distinguono l'uno dall'altro e diventano indipendenti.

Epica. — Fra i bisogni più istintivi, e anche più forti, della nostra natura è quello di non lasciar cadere nella dimenticanza tutto ciò che appartiene alle generazioni che ci hanno preceduto, e di raccomandare alla

memoria dei futuri ciò che a noi appartiene. L'uomo non ama sentirsi isolato nel tempo, ma vuol ricollegarsi col passato e con l'avvenire; si gloria di quanto hanno fatto di grande e di glorioso i suoi padri, si commuove al pensiero di quanto essi hanno pensato e goduto e sofferto, e racconta ai figli e ai nepoti le vicende sue proprie, e confida loro i suoi sentimenti e le sue fedi.

Questo natural bisogno di salvar dall'oblio i più preziosi ricordi e la curiosità non meno naturale di sapere ciò che è avvenuto nel volgere dei secoli, conducono gli uomini, nei periodi di avanzata coltura, a scrivere la storia. Ma la storia è opera di riflessione matura e di critica indagatrice del vero; nelle età primitive adunque, mancando appunto le qualità richieste allo svolgimento di quest'opera eminentemente oggettiva, conviene che quel naturale bisogno si appaghi in modo diverso. Non potendo esistere la storia, si svolge l'epica che è la narrazione poetica del vero storico e naturale, alterata da elementi fantastici e favolosi.

Epos è parola greca che significa: *ciò che fra la gente si vien narrando*; come si ricava dalla stessa etimologia, l'*epica* adunque indica l'insieme di tutte quelle leggende che, tramandate da padre in figlio, rappresentano tutto ciò che sa e crede di se medesimo e del suo passato un popolo non entrato ancora in un periodo di vera civiltà.

Immaginate queste età remotissime. Un popolo ha abbandonato le sue sedi, ha superato montagne, ha valicato fiumi, ha lottato con gli avversi elementi, con le belve, con uomini di stirpe diversa; i pericoli superati, le vittorie, le sconfitte, le vendette, gli atti di valore sono i temi costanti de' suoi discorsi. Una generazione li ripete all'altra; è un deposito di sacre

memorie che non deve esser lasciato perire. Ma come raccoglierle queste memorie, come coordinare i fatti nella logica loro successione, quando manca la scrittura, quando le vicende si moltiplicano e si intrecciano, quando della nuda rappresentazione della realtà non può appagarsi la prepotente fantasia, e l'orgoglio di schiatta tende a magnificar ogni cosa?

Ecco allora quel che ordinariamente succede: intorno a un personaggio sovra gli altri segnalato o per natali o per valor personale si raggruppano a poco a poco tutti i fatti. Quanto è stato compiuto dal popolo intero viene attribuito a lui solo; è lui che ha domato le fiere, lui che ha lottato con la natura selvaggia, lui che ha atterrato i nemici. Egli non ha più le semplici proporzioni umane, ma ingigantisce, diventa un prodigio di forza fisica e morale, si trasforma in *eroe*. Il suo nome corre di bocca in bocca, le sue imprese, esaltate e ripetute con sempre maggior ricchezza di particolari e con aggiunte fantastiche, costituiscono il tesoro più sacro delle memorie del popolo.

Già per la loro stessa natura poetica, e per render più facile la trasmissione orale, queste leggende si sono adagiate in un ritmo che le fissa nella memoria, e diventano *cantari*, *canti*, *cantilene*. Sono brevi dapprima e l'un dall'altro staccati; ma poi la contemporaneità degli eroi, l'incontrarsi di parecchi di loro in una medesima impresa, le somiglianze della materia fanno sì che questi canti si fondono insieme e s'imprestano a vicenda i loro episodi. A breve andare la verità storica che era in fondo a questa materia epica resta sopraffatta, e il racconto sfolgora delle meravigliose tinte dell'immaginazione. Lo stesso eroe si divinizza e compie azioni non da uomo ma da semidio.

Nel medesimo tempo entrano elementi nuovi nell'epica, da sorgenti diverse. In che stretta relazione siano le azioni umane con la circostante natura, non è chi non veda. Vicende di luce e di tenebre, geli invernali, sorrisi di primavera, e ulular di bufere e scrosci di fulmini e inondazioni e terremoti ed eruzioni e piogge benefiche sui campi riarsi e notti stellate e calme e furie di mare, tutti in una parola i fenomeni naturali o favoriscono le nostre azioni o fanno loro ostacolo, dànno questa o quella direzione ai nostri sentimenti, ci allietano l'animo oppure lo empiono di tristezza e di sgomento. Noi oggi conosciamo in gran parte le leggi della natura e diamo di esse una spiegazione scientifica; ma ciò non poteva avvenire nelle età primitive. E perciò quegli antichissimi uomini dalla fervida immaginazione poetica trasformarono le energie della natura, incomprensibili a loro, in altrettante persone dotate di potere sovranaturale, in altrettanti *Numi* benefici o malefici. Accordarono loro tutte le qualità, tutte le passioni umane; favoleggiarono dei loro amori, dei loro odî, delle loro battaglie; mescolarono le loro vicende con le vicende delle schiatte umane. Così nacquero i *miti;* così il fenomeno naturale si convertì in un dio, e nel modo stesso che l'uomo, come vedemmo, era diventato per virtù di fantasia un eroe e un semidio, il nume invece si umanizzò, scese dal cielo sulla terra, prese parte ai fatti umani, ora come amico, or come nemico. Storie umane e storie divine si intrecciarono e si fusero insieme, dando origine a quel *maraviglioso* che è uno dei principali elementi dell'epica, la quale pertanto riconosce una doppia origine: *storica* e *mitica.*

Ora notate che fino a questo punto l'epica è *naturale*,

vale a dire che è un frutto spontaneo e inconsapevole della fantasia popolare. È cosa di tutti e di nessuno; non cercate quale sia il poeta che l'ha immaginata, essa è anonima, essa è sgorgata naturalmente dall'anima della nazione. Studiata in questo periodo di spontaneità, la materia epica ci si presenta come un insieme più o men vasto di leggende che possono riferirsi a uno o a più soggetti che sono come centri a cui tutti convergono gli episodi. L'insieme delle leggende che si raccolgono intorno a un soggetto centrale vien chiamato col nome di *ciclo epico*. Così abbiamo, per esempio, nell'epica greca il ciclo epico di Giasone e degli Argonauti, quello di Troia e quello della guerra di Tebe.

In progresso di tempo, all'elemento collettivo ed inconscio a cui andiam debitori dell'epica naturale si sostituisce un elemento individuale, sempre più consapevole dell'opera sua. Alla poesia di tutti succede la poesia di un solo; il poeta d'arte sorge quando prende a esaurirsi il potere creativo della fantasia popolare e nulla più si aggiunge alle leggende intorno agli eroi, oramai fissate e consacrate dalla tradizione. Allora il poeta fa opera di selezione fra le parti disordinate della materia informe, coordina gli episodi, li presenta come un tutto organico, dà rilievo ai caratteri dei personaggi, impronta del suggello dell'arte le rozze creazioni della immaginazione primitiva. Allora si ha l'*epica artistica;* ai canti impersonali degli errabondi rapsodi succede l'*Iliade* di Omero.

Epica artistica o epopea dovrebbe chiamarsi soltanto quella il cui fondo deriva dai cicli di tradizioni e di leggende che si vennero formando in mezzo ad un popolo, e che da essi appunto si distingue per l'ordine della composizione e pel magistero dell'arte. Gli altri

componimenti sorti ad imitazione delle epopee appartengono all'*epica artificiale*. Vere epopee scrissero ad esempio Omero, Virgilio, l'Ariosto, il Tasso; ma sono poemi artificiali la *Farsaglia* di Lucano, le *Puniche* di Silio Italico, l'*Italia liberata dai Goti* del Trissino, l'*Amadeide* del Chiabrera.

Il poema eroico. — Il poema eroico prende il suo soggetto da una grande epoca leggendaria o storica, ma si mantiene fedele, nella sua condotta, ai modelli dell'epica greca. Cura l'unità e la continuità dell'azione, facendo in modo che tutti gli episodi concorrano a lumeggiare l'azione centrale e si svolgano senza interruzione cospirando allo scioglimento del nodo. Suo fine non è tanto il dilettare col racconto di mirabili avventure, quanto quello di celebrare qualche fatto grande ed illustre, di molta importanza per la nazione o per l'umanità intera: e anche di giovare. Onde il Tasso lo definiva così: « imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di movere gli animi con la maraviglia e di giovare in questa guisa ».

Tipi sovrani di poema eroico sono l'*Iliade* di Omero e l'*Eneide* di Virgilio.

Il poema romanzesco. — Quando si sfasciò l'Impero romano volsero per l'Europa tempi disastrosi, funestati da invasioni di Barbari e da flagelli d'ogni maniera, come stragi, incendi, carestie, guerre continue e disordini sociali. In quella generale desolazione le ultime tracce dell'antica coltura si smarrirono e ricominciarono secoli di ignoranza e di superstizione, paragonabili alle età primitive in cui l'umana civiltà

moveva appena i primi passi. Allora si verificarono nuovamente quelle condizioni che vedemmo favorevoli al fiorire della leggenda; la storia perdette sulle labbra del popolo ogni suo valore, e la poetica immaginazione colorò di nuovo con le sue tinte fantastiche la realtà dei fatti. Così si formarono, specialmente fra le nazioni germaniche, dei racconti maravigliosi che poi si diffusero per le varie contrade di Europa, appunto perchè erano Germani quei barbari che occuparono le terre dell'antico Impero romano. Tali leggende si propagarono da prima come tradizioni orali; ma quando, dopo il mille, si prese a scrivere nelle lingue volgari o *romanze*, detti racconti furono scritti in queste lingue, e perciò si chiamarono *romanzeschi*. Anche furon detti *cavallereschi* perchè i fatti che narrano, e i personaggi e i costumi e ogni cosa che costituisce la lor materia appartengono a quella istituzione medioevale che è nota col nome di Cavalleria.

L'origine prima di questa epopea romanzesca s'ha dunque da ricercare in Germania; ma la materia epica che, favorita da speciali condizioni di ambiente, si diffuse di preferenza nei paesi occidentali, ebbe il suo primitivo svolgimento nella Francia. Quivi le leggende si raggrupparono intorno a tre principali soggetti centrali, che diedero luogo a tre cicli, il *carolingio*, il *brettone* e il *classico*.

Ciclo carolingio. — Fondamento di questo ciclo è la lotta che si combatte fra Cristiani e Musulmani; centro del medesimo è Carlomagno a cui la leggenda attribuisce (alterandoli, com'è naturale) fatti che appartengono agli antenati e ai successori di lui. Egli è circondato dai suoi paladini, coi quali si erige a cam-

pione della Cristianità minacciata dai seguaci di Maometto. Ora questo ciclo è *regio* o *feudale*. Il regio non comprende altra azione al di fuori della lotta accennata; i cavalieri riconoscono la suprema autorità del re, lo obbediscono in tutto e in nome di lui combattono per la fede cristiana. Fra tutti i paladini emerge, fior di lealtà e di valore, Orlando. Il feudale invece a questa azione fondamentale altre ne intreccia, che sembrano alludere alle lotte dei baroni feudali contro l'autorità regia; Carlomagno vi è assai men rispettato e spesso anzi deve cedere dinanzi ai signori riottosi e ribelli. Fra i baroni di questo sotto-ciclo tiene il primo posto Rinaldo di Montalbano.

Al ciclo carolingio si ascrive ancora quel gruppo di leggende che riguardano le *crociate* per liberare dalle mani degli infedeli il sepolcro di Cristo.

Nel ciclo carolingio tutto spira sentimenti religiosi e guerreschi, amor di patria e alti interessi politici; la donna e l'amore vi hanno pochissima parte.

Ciclo brettone. — La materia di questo ciclo che si svolse fra i Brettoni e i Normanni nel nord-ovest della Francia e nell'Inghilterra, è di carattere affatto diverso. Qui sono cavalieri che si raccolgono intorno al re Artù fondatore della *Tavola Rotonda*, e insieme con lui vanno in caccia di avventure e di drammatici amori. Anche cercano questi cavalieri una mistica coppa — il *Saint-Graal* — nella quale si dicevan cadute alcune gocce del sangue di Gesù quando la lancia di Longino gli ruppe il costato; tale coppa aveva virtù mirabili e chi giungeva a vederla aveva privilegi grandi e poteva dirsi certo della propria salute.

Come si vede l'interesse precipuo di queste leggende

sta nel viluppo intricato delle avventure e nelle storie pietose di amore; Parsifal, Tristano, Isotta, Lancillotto, Ginevra sono fra gli eroi più noti di questi fantastici racconti.

Ciclo classico. — La memoria dei grandi fatti e dei grandi personaggi dell'antichità non aveva potuto del tutto perire. Echeggiavano pur sempre nel mondo i nomi illustri di Troia, di Tebe, di Enea, di Alessandro Magno, di Cesare, ecc. Ma lo spirito cavalleresco del tempo non poteva narrare le imprese dell'antichità nella storica realtà loro. Gli eroi antichi furono pertanto svisati, e le gesta loro vennero narrate con particolari fantastici e favolosi; l'insieme di queste leggende costituisce il ciclo classico.

Di questi cicli quello che più largamente penetrò in Italia fu il carolingio, portatovi dai cantastorie che dicevano sulle piazze le fantasiose leggende. Ma se da prima queste furono trastullo di plebi e non produssero che rozzi componimenti senz'arte, sullo scorcio del quattrocento e poi nel cinquecento, poeti colti e geniali presero a trattare la informe materia e ne trassero poemi di fama immortale. Cosicchè l'epica romanzesca che pervenne in Italia dai paesi stranieri, in Italia ricevette la sua artistica perfezione.

Sopratutto sono da ricordarsi il Boiardo che nell'*Orlando innamorato* fuse insieme, con nuovo e bellissimo accordo, le due materie del ciclo carolingio e del brettone, e l'Ariosto che al mondo cavalleresco elevò il più maraviglioso monumento con l'*Orlando furioso.*

Il poema romanzesco, quale ci appare nei capolavori dei nostri sommi, non ha unità d'azione, ma si sbizzarrisce nel più svariato intrico di fatti amorosi e guer-

reschi, di malie, di incantesimi, di terribili o comiche avventure.

Poemi mitologici e religiosi. — Gli aggettivi spiegano qui a sufficienza il carattere di questi poemi. Ve n'ha che cantano le vicende degli Dei pagani, le discendenze loro, il loro mescolarsi agli avvenimenti della terra, come ad es. la *Teogonia* di Esiodo e le *Metamorfosi* di Ovidio; ve n'ha che prendono a cantare i fatti della religione cristiana, come il *De partu Virginis* del Sannazzaro e il *Paradiso perduto* del Milton.

Poema eroicomico. — I generi letterarii sono anche essi degli organismi viventi i quali tanto si serbano in prosperità e in vigore quanto non viene loro a mancare il naturale alimento. Se gli ideali che essi rappresentano han cessato di vivere nella coscienza universale, anche i generi letterari tramontano e periscono. E così, quando il mondo eroico e cavalleresco perdette il suo prestigio dinanzi alle mutate condizioni dello spirito pubblico e della società, e al predominio della fantasia successe quello della riflessione, anche l'epopea parve rappresentare nient'altro che un mondo favoloso ed assurdo; allora, come suol avvenire, cominciò la parodia e la caricatura del genere, e si ebbe il poema *eroicomico*.

Non confondetelo col *poema burlesco* che ha il semplice scopo di muovere a riso le brigate col racconto di buffe avventure; l'eroicomico ha intenzione satirica e rappresenta il dissidio fra la realtà, quale è veramente, e l'impossibile ideale che altri se ne foggia nel capo. Così il povero hidalgo Don Chisciotte muove a

compassione ed a riso vagando pel mondo come un cavaliere errante quando il tempo de' cavalieri è morto e sepolto; e cavalca un ronzino credendo di cavalcare Baiardo, e combatte in giostra contro i mulini a vento. Così i ferravecchi della mitologia e il sovranaturale e le sbalorditive imprese degli eroi son prese a gabbo nella *Secchia rapita* del Tassoni.

Il poema didascalico. — Come è indicato dall'origine greca della parola, la poesia didascalica si propone d'insegnare i precetti di qualche arte o industria o di trattare qualche argomento di scienza. Con molta ragione i moderni non ammettono più questo genere; e infatti non fa bisogno di spender parole per dimostrare quanto assurda cosa sia il pretendere di esporre in forma poetica quelle norme e quelle cognizioni che richiedono il più proprio, il più preciso, il men figurato dei linguaggi. Ma se si capisce l'assurdità della pretesa poesia didascalica nei tempi moderni, se ne capisce pure tutta la naturalezza e direi quasi la necessità negli antichissimi tempi. Allora non esisteva la scienza, e d'altra parte la natura era considerata dalla poetica fantasia con una specie di riverenza e di sacro terrore. Trar partito delle forze della natura, a giovamento degli uomini, con le arti della pastorizia, dell'agricoltura, della lavorazione di materie prime, ecc., era cosa appartenente più alla religione che all'industria umana. Perciò i precetti che all'uopo si dànno hanno un carattere di alta solennità religiosa: e si tramezzano fra di essi storie divine, invocazioni e preghiere ai numi, regole di vita virtuosa. Tale è il poema di Esiodo, intitolato *Le Opere e i Giorni*.

A imitazione di questi poemi antichissimi sorsero poi

in tempi più maturi i poemi didascalici in cui i principii della scienza e le norme dell'arte non sono veramente altro che motivi di poesia a cui l'animo commosso si ispira per descrivere bellezze naturali e meraviglie di abilità umana, per promuovere l'amore dell'utile lavoro e dei salutari esercizi del corpo, per narrare episodi attinenti alla materia trattata. Il capolavoro del genere sono le *Georgiche* di Virgilio.

Nel Cinquecento, epoca di ardente amore per quanto sapeva di antico, i poemi didascalici abbondarono, e poi seguitarono a scriversi ancora nei secoli seguenti; ma la maggior parte riuscirono, com'era naturale, cose fredde e senza ombra di utilità pratica, cosicchè pochi si son salvati dall'oblio. Tra gli italiani giovi citare, nel Cinquecento, *Le Api* del Rucellai e la *Coltivazione dei campi* dell'Alamanni, e nel Settecento l'*Invito a Lesbia Cidonia*, del Mascheroni: è una descrizione di quanto di più istruttivo si trova nei musei di Pavia.

L'ultimo fra di noi che coltivò di proposito, e con molto successo, questo genere di poesia fu il bresciano Cesare Arici, di cui basti ricordare l'*Origine delle Fonti*.

Poema allegorico. — Più volte abbiam già fatta parola della tendenza, innata nell'uomo, di trovare relazioni e analogie fra se stesso e tutte le cose che lo circondano; tendenza che è tanto più forte quanto più è giovane e ricca la fantasia, e men frenata dalla fredda riflessione. Agli animali, alle piante, a qualsiasi oggetto l'uomo presta la sua vita, i suoi sentimenti, le sue medesime azioni; e da ciò è condotto ad adombrare spesso sotto il velo di finti racconti e di finti personaggi, umani o non umani, le vicende sue proprie, le proprie idee ed i propri affetti. Di qui l'*allegoria*.

Forma antichissima di racconto allegorico è la **favola**, che narra brevemente cose impossibili ad accadere, e introduce, come attori, animali ed anche oggetti inanimati che parlano e si comportano come esseri umani, mentre sotto il velo di quelle finte vicende vuole adombrare una verità morale.

Ora basta che immaginiate un più complesso e intricato sviluppo di casi, un maggior numero di attori e una serie più vasta di argomenti morali, o anche politici e sociali a cui con que' casi e quegli attori si intende alludere, perchè la breve favola diventi una lunga narrazione, un vero e proprio poema allegorico. Tale è per esempio il *Romanzo della volpe*, vasta parodia in cui lo spirito di opposizione dei secoli XII e XIII si manifesta sotto tutte le sue forme.

Notate poi ancora che sempre la poesia didascalica e l'allegoria si compenetrarono a vicenda, e che nei tempi primitivi è manifesta dappertutto la tendenza a dare ad ogni cosa un significato allegorico con lo scopo di insegnare.

E poema allegorico — fra tutti il più insigne — è la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, che immaginando un fantastico viaggio attraverso l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, intende significare il cammino che l'uomo deve fare per uscir dalle tenebre dell'errore e giungere a godere l'assoluta beatitudine che risiede nella contemplazione del vero, che è Dio.

Poemi epico-lirici, novella in versi. — Da quanto sopra si è detto è facile arguire che nei tempi moderni la poesia epica non può più trovare l'alimento suo naturale per vivere rigogliosa. Troppo siamo avvezzati dalla scienza e dalla riflessione a considerare

le cose nella loro realtà positiva, per trovar diletto nella rappresentazione di un mondo in cui la parte principale è sostenuta dal maraviglioso e dal sopranaturale. Oggi anche l'ideale vuole aver le sue radici nel reale, e prender di qui le mosse per la rappresentazione di quel tipo di bellezza che noi vagheggiamo nell'acceso pensiero.

Pure anche in giorni a noi vicini il genere epico ebbe chi lo trattò in forma consentanea alle condizioni del tempo, mescolando il racconto con elementi lirici; si ebbero così poemetti lirici, come la *Basvilliana* del Monti, nei quali la narrazione oggettiva è quasi sopraffatta dal continuo prorompere delle passioni che agitano l'animo del poeta, e novelle in versi come l'*Ildegonda* del Grossi, in cui il lungo e vasto racconto epico è ridotto alle proporzioni di una breve narrazione di casi individuali.

I CAPOLAVORI DEL GENERE EPICO

Epica naturale.

Indiana — *Il Mahabarata e il Ramayana.* — Sono queste le due più famose epopee degli Indiani. Sebbene la prima sia attribuita ad un *Vjasa* (*compilatore*) e la seconda a un certo *Valmichi*, possono tuttavia venir considerate come epopee naturali perchè una vera elaborazione artistica fa loro difetto, e d'altra parte i nomi dei presunti autori non hanno saldo fondamento storico. La loro antichità è molto disputata, facendosi risalire da alcuni fino al X secolo a. C. Ma senza dubbio più antica è la sostanza del Mahabarata. Sono composte in un metro speciale chiamato *sloca*, consistente in un distico i cui due versi hanno sedici sillabe ciascuno, interrotti nel mezzo da una cesura.

Il *Mahabarata* consta di ben 100,000 sloche. Narra in sostanza la rovina dell'eroica schiatta dei Curavas per opera della schiatta rivale dei Pandavas. Intorno a quest'azione centrale son raggruppati una quantità di episodi, alcuni dei quali pieni di ineffabile poesia, come quella di *Savitri* che tutta si sacrifica per lo sposo Satyavan, quello che narra i poetici amori di *Sakountala* e del re *Douchmanta* e l'altro che racconta la storia commovente della bella *Damajanti* e del principe *Nalo*.

Il *Ramayana* ha 24,000 sloche. Gl'Indiani considerano questa epopea come cosa sacra e il leggerla come atto meritorio. Da tutta la poesia, il cui eroe è *Rama*, emerge quest'idea che la forza fisica è nulla dinanzi all'energia morale. Rama, settima incarnazione del dio *Visnu*, che è la seconda persona della

trinità indiana (Brama, Visnu e Siva) appare sulla terra quando Brama è commosso dai lamenti che giungono fino a lui per le barbarie del gigante *Ravanas* re di *Lanka* (Ceylan) e dei suoi compagni. L'epopea intera rappresenta la lotta di Rama contro questi giganti e la finale distruzione di questa razza malvagia. Allora Rama sale sul trono e riconduce nel paese la felice età dell'oro.

Scandinava — *L'Edda.* — È una raccolta di leggende scandinave la cui vera età non si può precisare. Ve n'ha che risalgono certo al secolo VI e VII, e ve n'ha di più recenti; ad ogni modo queste leggende sono considerate come i monumenti più antichi della letteratura del Nord. *Edda* propriamente vuol dire *bisavola;* onde il titolo di questa epopea verrebbe a interpretarsi quasi: *Racconti della Bisnonna.* L'Edda contiene leggende mitologiche che trattano dell'origine delle cose, degli Dei e delle loro avventure, leggende storiche narranti le imprese degli eroi, precetti di morale. Al principio del secolo XII Semondo il Saggio raccolse e trascrisse questi racconti, e alla raccolta diede appunto il nome col quale noi la conosciamo. Ma non si occupò di darle forma organica ed artistica.

Francese — *La canzone di Orlando.* — Quale ora noi la possediamo, questa solenne epopea dall'andamento grave e maestoso, spirante sentimento vivo di religione e di patria, è della fine del secolo XI. Ma il tema primitivo è più antico; e nemmeno è da prestar fede a un manoscritto di questa canzone secondo il quale l'autore sarebbe designato nella persona di un certo *Turoldo.* Data però la rigorosa unità di azione e la poesia, in parecchie parti piena di efficacia e di bellezza artistica, verrebbe da credere che essa sia veramente opera di un solo poeta. E ciò non ostante ha tutti i caratteri di un canto spontaneo.

Ha per fondamento un fatto storico e cioè un combattimento di retroguardia avvenuto nel 778 in Ispagna, tra Francesi e Guasconi, terminato colla sconfitta dei primi. La immaginazione popolare se ne impadronì, tramutò i Guasconi in Musulmani, e rappresentò la *rotta di Roncisvalle* coi soliti

fantasiosi colori della leggenda. Nella retroguardia ci sono i paladini di Carlomagno. Un traditore, Ganellone di Maganza, per odio verso Orlando, prepara loro un agguato, cosicchè quando essi si avanzano fra le gole dei monti Pirenei, uno stuolo immenso di Saraceni li assalta. Orlando potrebbe dar fiato a un suo corno maraviglioso il cui suono si propaga a leghe e leghe di distanza e chiamar Carlo in soccorso; ma non vuole e si affida di vincere i nemici. I Francesi fanno atti di disperato valore, ma il nemico è troppo numeroso; già gli undici altri paladini e i 20,000 soldati giacciono morti al suolo. Orlando s'è deciso, ma tardi, a chiamar soccorso. E quando Carlo, avvertito dal suono del corno, accorre, giunge appena in tempo per veder l'anima di Orlando, allora allora spirato, che vola, portata dagli angeli, in cielo.

I Saraceni sono sgominati da Carlo, la Spagna è conquistata, il traditore Ganellone è squartato; ma Alda, fidanzata di Orlando, alla novella della morte di lui, cade morta a terra.

Germanica — *La rovina dei Nibelunghi.* — È questa la grande epopea delle schiatte germaniche, posta ora dal naturale orgoglio nazionale di quei popoli nientemeno che daccanto all'*Iliade*. Ma in realtà si è qui ben lontani dall'artisca perfezione e dall'organica unità del gran poema greco. *La rovina dei Nibelunghi* (Der Niebelunge Nôt) è la raccolta di una quantità di *saghe*, ossia leggende borgognone, unne, ostrogote, elaborate e ridotte a una certa unità intorno ad una azione centrale da uno o più poeti rimasti ignoti, verso il principio del secolo XIII. Cosicchè può esser posta nel novero delle vere e proprie epopee naturali.

È divisa in due parti, di cui la prima narra la potenza e lo splendore, la seconda la distruzione della schiatta dei Nibelunghi. Questi sono i capi dei Borgognoni che già alleati dei Goti (il cui re è *Dietrich von Bern* ossia Teodorico) e degli Unni (il cui re è Attila) vengono poi tratti a rovina dagli alleati stessi, per la inimicizia di due donne, Brunilde e Crimilde. Eroe principale è *Sigfrido*, guerriero fatato come l'Achille omerico e invulnerabile fuor che in un solo punto del corpo suo.

Epica artistica.

Greca — L'Iliade e l'Odissea. — L'uno e l'altro di questi poemi sono attribuiti dalla tradizione ad *Omero*, un poeta della cui storica realtà si è molto disputato, volendosi da alcuni che egli abbia veramente vissuto novecent'anni circa prima di Cristo, e da altri che *Omero* non sia che un nome comune designante un qualsiasi poeta, che raccolse e artisticamente elaborò le sparse leggende che gli *aèdi* e i *rapsodi* andavan cantando per le corti, le città e i borghi della Grecia. Anche si vuole da molti che i due poemi non possano attribuirsi ad un solo autore, ma che l'*Odissea* sia posteriore di assai. E v'è chi a ciò risponde che essa può esser opera di Omero quand'era vecchio, la qual opinione non regge dinanzi alla critica moderna.

L'eroe dell'*Iliade* è il greco Achille, il prode fra i prodi: e intorno a lui si stringono altri valorosi come Agamennone, Menelao, i due Aiaci, Diomede, Ulisse, Nestore, Idomeneo, mentre nel campo opposto dei Troiani splendono di non men fiera guerresca virtù Ettore, Enea, Glauco, Sarpedonte. Argomento è la decennale guerra della Grecia contro l'Asia Minore, scoppiata per avere il troiano Paride, figlio del re Priamo, rapita la bella Elena, moglie del re Menelao. E la guerra va così in lungo perchè Achille, sdegnato contro Agamennone, si ritira nella propria tenda rifiutando per molto tempo di prender parte all'impresa; finchè, essendo stato ucciso Patroclo ch'egli ardentemente amava, sitibondo di vendetta, ritorna alla pugna e abbatte Ettore, il principal sostegno di Troia.

L'eroe dell'*Odissea* è invece Ulisse, il tipo dell'accortezza e della prudenza. *Iliade* e *Odissea* appartengono al medesimo ciclo troiano; ma mentre la prima svolge i fatti dell'assedio, la seconda svolge quelli del ritorno. Ulisse è stato vent'anni assente dalla patria, peregrinando pel mondo, sbattuto dalle tempeste e arrestato nel viaggio di ritorno da mille avventure. Invano il figlio Telemaco ne ha fatto ricerca; egli abbandonata la dea Calipso, scampato alle lusinghe della maga Circe e agli incanti delle Sirene, perduti tutti i compagni, approda finalmente all'isola dei Feaci che lo aiutano a ritornare in

Ataca, sua terra. Quivi rivide il figlio Telemaco e la fedel moglie Penelope che, nell'attesa del marito, aveva sempre resistito alle sollecitazioni dei *proci* (aspiranti alla sua mano), e uccide questi violenti. Indi, riconciliato con gli Itacesi che volevan far vendetta di tanti morti, celebra con sacrifici solenni la pace.

Latina — *L'Eneide.* — Ne è autore Publio Virgilio Marone, vissuto dal 70 al 19 avanti Cristo.

Sostanza fondamentale del poema è quella leggenda di Enea che tra i Romani si trova già largamente diffusa ai tempi della prima guerra punica. Già allora si favoleggiava di Enea approdato, dopo fortunosi viaggi, fuggendo da Troia arsa, in Sicilia, e quindi venuto alle spiagge del Lazio. La famiglia Giulia, da cui uscirono poi e Cesare e gli Imperatori primi di Roma, si appropriò quella leggenda e collegò il suo nome di *Giulia* con quello di *Giulio* figliuolo di Venere e di Enea. Vantavano perciò seriamente la lor discendenza da quella dea. Il poeta Virgilio si valse di queste leggende per accarezzare il nazionale orgoglio romano e per circondare di un'aureola di alta poesia la culla dell'Impero.

Enea, con molti compagni troiani, sta per toccare i lidi italiani, quando una tempesta suscitata dall'ira della nemica Giunone, lo getta sulla spiaggia africana. Quivi è accolto dalla regina Didone che stava allora fabbricando Cartagine. Sedendo a banchetto con lei narra le sue avventure dopo la rovina di Troia, e frattanto Didone che ha preso in grembo Cupido, credendo di accogliere Ascanio figlio dell'eroe traiano, s'innamora di Enea. Questi le corrisponde, ma poi la abbandona per ordine di Giove, nulla curando le lagrime disperate di lei che, vinta dal dolore, si uccide salendo sul rogo. Egli veleggia alla volta dell'Italia; a Cuma prende consiglio dalla Sibilla e discende con essa all'Inferno, dove s'incontra col padre Anchise, da cui ode profezie che riguardano lui e la sua gloriosa discendenza. Tornato al suo viaggio arriva alle foci del Tevere, presso Latino, re dei Latini, di cui chiede l'alleanza. Il re Latino fa di più: gli promette in moglie la figlia Lavinia. Questo è causa di una guerra fra Enea e Turno, già fidanzato di Lavinia, e re dei Rutuli. Enea ne esce vittorioso,

e venuto poi a duello decisivo con Turno lo uccide, rimanendo signore unico del Lazio. Il futuro fondatore di Roma, e poi l'instauratore dell'Impero, usciranno dalla stirpe di Enea.

Persiana — *Il libro dei Re (Scianameh).* — Le leggende di cui si compone questo colossale poema di ben 60.000 distici son tolte dall'*Avesta*, l'antico libro sacro dei Persiani. Diede loro forma artistica, la quale in molte parti splende di mirabile bellezza, il poeta *Firdusi*, che visse dal 940 al 1020. Il poema, che narra le vicende di circa 2000 anni di vita persiana e cioè dalle prime tradizioni di quel popolo fino alla conquista della Persia per opera dei Maomettani (636), consta di due parti. La prima espone le leggende degli eroi dell'*Iran*, la seconda è più propriamente storica, sebbene la storia vi sia trattata anch'essa in modo leggendario. Eroe del poema non è veramente questo o quel personaggio, ma sì l'intero popolo iranico, le cui varie vicende dànno luogo a racconti nei quali primeggiano re ed eroi. Concetto ispiratore del poema è quello tolto dalla religione di Zoroastro, secondo cui *Ormuz*, spirito della luce e re dell'*Iran* (paese della luce) combatte contro *Arimane*, spirito delle tenebre e signore del *Turan* (paese delle tenebre).

Italiana — *Il Morgante Maggiore.* — La materia di questo poema è tratto dal ciclo romanzesco carolingio. Lo scrisse il fiorentino *Luigi Pulci* (1431-1490?) Argomento del poema sono le imprese eroiche di Orlando e la gloriosa sua morte in Roncisvalle. È compagno di Orlando un gigante di nome *Morgante*, vinto già da Orlando stesso e battezzato poi e fatto suo scudiero. Morgante e Margutte (curioso personaggio che avendo intrapreso la carriera di gigante se n'era poi pentito, fermandosi a mezza strada), formano il principal elemento del comico che in tutta l'opera è sparso a larga mano.

Intenzione di far la parodia dell'epopea il Pulci non l'ebbe; ma la materia popolare, ingenua e rozza, passando per le mani di quel colto uomo, ne uscì trasformata in un'opera tutta piena di quello spirito critico, scettico e burlone, che è la caratteristica della raffinata società fiorentina nella seconda metà del quattrocento.

L'Orlando innamorato. — Matteo Maria Boiardo, nato a Scandiano nel 1434 e morto a Reggio nel 1494, può dirsi l'Omero della materia epica cavalleresca, avendo egli dagli informi componimenti anteriori ricavato una vera e propria opera d'arte, senza alterar la natura delle antiche leggende. Egli attinse il fondo del suo poema dal ciclo carolingio, ma lo avvivò coll'introdurvi elementi tratti dal ciclo brettone; umanizzò così i troppo ferrei eroi della leggenda francese. Nell'*Orlando innamorato* si racconta in sostanza come Carlomagno sostenga la guerra contro i re pagani Gradasso, Marsillo e Agramante, mentre Orlando, innamorato della bella Angelica, corre pel mondo in cerca di lei e incontra ogni maniera di avventure. Il poema non è compiuto.

L'Orlando furioso. — È l'insuperabile capolavoro di Ludovico Ariosto (1474-1533). In esso raggiunge la più alta perfezione ciò che nell'*Innamorato* faceva difetto, e cioè l'arte.

Il *Furioso* è la continuazione dell'*Innamorato* e gli infiniti episodi si aggirano, può dirsi, intorno a tre precipue azioni centrali: la guerra di Carlomagno contro gli Infedeli, la pazzia di Orlando, e le nozze di Ruggeri e di Bradamante. Orlando, venuto a conoscere che la bella Angelica è tornata in Oriente con il giovanetto Medoro da lei scelto per suo sposo, perde la ragione. Viene così a mancare la più forte spada che possa rintuzzare gli assalti dei pagani, onde questi mettono alle strette Carlomagno. Ma il paladino Astolfo, salito nel mondo della luna, vi prende l'ampolla che contiene il senno di Orlando, e tornato in terra e ritrovato Orlando, glie la fa annasare, restituendogli così la ragione e liberandolo dall'amore per Angelica. Tornato in sè, il valoroso non ha più altra mira da quella infuori di combattere gl'Infedeli; i paladini a mano a mano si ritrovano tutti intorno a Carlomagno che finalmente sconfigge i Saraceni e li ricaccia in Africa. Ruggeri e Bradamante che, innamorati, non avevano potuto sposarsi per tutto il tempo ch'era durata la guerra, si uniscono finalmente in matrimonio, e da questa coppia di eroi ha origine la stirpe degli Estensi.

La Gerusalemme liberata. — È poema eroico la cui materia è derivata dal sotto ciclo delle crociate. N'è autore Torquato Tasso (1544-1595).

Il poema canta la liberazione del sepolcro di Cristo per opera della prima crociata condotta da Goffredo di Buglione. L'inferno ricorre ad ogni mezzo per mettere ostacolo alla santa impresa: suscita discordie nel campo cristiano, vi manda la bella Armida che si fa seguire dai più valorosi cavalieri innamorati di lei, provoca tempeste, infiamma gli animi colle passioni, mette in opera incantesimi e magie, ma invano. Gerusalemme è espugnata al fine, e Goffredo scioglie il gran voto sulla tomba di Cristo.

Epica artificiale [1].

I Lusiadi, del portoghese Luigi di Camoens (1525-1579).

Questo poema canta la scoperta di nuove terre per opera dei Portoghesi guidati da Vasco di Gama che attraversa il capo delle Tempeste. Ma il viaggio dell'ardito esploratore è più che altro un pretesto a dire tutti i fasti della nazione portoghese, che appunto vengono narrati da Vasco alla corte del buon re Melindo. All'azione prendon parte anche gli Dei, alcuni dei quali si mostrano amici, altri nemici degli audaci navigatori. Il poema si chiude col ritorno di questi in patria dove li accoglie il plauso universale.

Epica religiosa.

Il Paradiso perduto, dell'inglese Giovanni Milton (1608-1674).

Dopo che gli Angeli ribelli furono da Dio precipitati nell'abisso, Satana non si diede per vinto e continuò la lotta contro l'Eterno. E poichè Dio ha creato una razza novella, destinata a ripopolare il cielo, egli si propone di procacciar la rovina di Adamo e di Eva, di cui invidia la felicità e la innocenza. Invano l'Angelo Raffaele mette questi in guardia contro gli inganni di Satana. Adamo ed Eva cadono in pec-

(1) Rammentiamo che col nome di *epica artistica* intendiamo quella che si fonda su antiche tradizioni, mitiche o storiche, e le elabora, mentre col nome di *epica artificiale* intendiamo quella in cui il poeta supplisce con invenzioni sue proprie alla mancanza delle tradizionali.

cato e son cacciati dal Paradiso terrestre. Ma il loro profondo rimorso muove a pietà Iddio che li consola con la visione della futura redenzione della loro miserrima discendenza.

La Messiade, del tedesco Federico Gottlieb Klopstock (1724-1803).

Cristo, pronto a morire, scende dal monte Oliveto e dal corpo di un indemoniato scaccia Satana, il quale per vendetta si accinge a condurre Gesù alla morte. Induce Giuda a tradire il maestro che arrestato, beffato, coronato di spine, sale colla croce sulle spalle in sul Golgota. È crocifisso, e l'Angelo della Morte lo trafigge con la sua spada. Calato nel sepolcro risorge, e compare glorioso in mezzo ai guardiani che cadono tramortiti al suolo. Intanto i patriarchi e i profeti, risuscitati da Cristo, portano pel mondo la buona novella, L'inferno è debellato, e Adamo ha una visione in cui gli appare Dio, giudice delle anime nella valle di Giosafat, che perdona all'angelo Abbadona, già seguace di Satana e poi pentito del suo peccato. Cristo infine promette ai suoi discepoli di mandar loro lo Spirito Santo e sale nel cielo ad assidersi alla destra del Padre.

Epica eroicomica.

La secchia rapita, di Alessandro Tassoni, modenese (1565-1583).

Argomento del poema è una zuffa tra Bolognesi e Modenesi, nella quale questi ultimi portano via come trofeo di vittoria una secchia. Non volendola restituire, s'accende la guerra a cui partecipano gli Dei dell'Olimpo. Tutto il poema è una felicissima caricatura dei vecchiumi mitologici e delle avventure eroico-cavalleresche, oramai scadute di pregio in quel secolo già pieno dello spirito riflessivo e scientifico, avvivato dal Galilei.

Don Chisciotte della Mancia, dello spagnuolo Michele Cervantes (1547-1616).

Annoveriamo questo, se bene scritto in prosa, fra i poemi perchè dei poemi ha tutti i caratteri e tutto l'andamento. È la comica storia di un povero cavaliere il quale, credendosi

tuttora nei tempi della fiorente cavalleria, non s'accorge di diventar ridicolo professando idee che la società, in mezzo a cui s'aggira, non ha più. È l'eterno contrasto dell'ideale con la volgarità della vita, delle aspirazioni chimeriche le quali urtano contro l'implacabile buon senso. Il povero Don Chisciotte fa ridere perchè vive al di fuori della realtà, ma anche inspira una pietà immensa, perchè generoso e buono.

Epica didascalica.

Basti ricordare qui le *Georgiche* di Virgilio, in cui l'arte dell'agricoltura è in versi mirabili trattata, il poema di Lucrezio Caro (95-55 av. Cristo) *De rerum natura*, dove, con potenza straordinaria di ingegno, sono esposte le dottrine degli Epicurei intorno all'origine e alla natura delle cose tanto del mondo fisico che del mondo spirituale e l'*Arte poetica* del francese Boileau (1636-1711), che dà lunghezza di poema all'insuperabile *Epistola ai Pisoni* di Orazio.

Epica allegorica.

La Divina Commedia, di Dante Alighieri (1265-1321).

Si propone il poeta di trarre gli uomini dallo stato di infelicità e di guidarli alla felicità. Bisogna pertanto che essi abbandonino il peccato per praticare la virtù.

Dante (ossia *l'uomo*) lascia la selva selvaggia (*l'errore*) sotto la guida di Virgilio (*la ragione, la filosofia*); questi lo conduce a visitar l'Inferno (*a veder l'orrore del peccato per aborrirlo*), e poi il Purgatorio (*a conoscere i mezzi dell'espiazione e dell'emendamento*); dopo di che Virgilio non può andar oltre (*la scienza umana è impotente a guidare alla conquista della verità assoluta*) e affida il suo alunno a Beatrice (*alla scienza divina*) che lo fa salire al Paradiso (*alla beatitudine perfetta*) cioè alla visione beatifica del vero che è Dio.

I favolisti.

Il favolista tipico è il frigio *Esopo*, vissuto come schiavo a Samo, cinquecento e cinquant'anni circa prima di Cristo. Alle favole d'Esopo si ricollegano quelle di *Fedro* che scrisse cinque libri *Fabularum Aesopiarum*, e visse negli ultimi anni del regno di Augusto e sotto l'imperatore Tiberio.

Giovanni La Fontaine, francese (1621-1695). — Le sue favole hanno fama mondiale e la meritano per la suprema grazia, per la naturalezza, pel brio della forma e per la bontà del contenuto.

Lorenzo Pignotti, aretino, *Gaspare Gozzi*, veneziano, *Luigi Clasio*, toscano, scrissero nel secolo scorso delle favole che ancora oggi si leggono con piacere.

E una raccolta di favole, che anche fuori di Germania ebbero molta riputazione, pubblicò nel 1759 il tedesco Gotthold Ephraim *Lessing*, celebre critico e scrittore di commedie e di drammi.

GENERE LIRICO

La lirica. — Ciascuna molto viva espressione dei sentimenti del poeta vien chiamata da noi col nome di lirica; ma presso gli antichi Greci si designava con questo nome quella sola poesia che era destinata ad essere accompagnata dal suono della *lira*. Lo stesso naturale impulso per cui l'uccello sprigiona dalla gola armonica i suoi trilli e i suoi gorgheggi, spingeva il poeta a cantare i suoi affetti, le sue estasi, i suoi sacri furori; e dove la parola faceva difetto suppliva la musica. E nel modo stesso che vedemmo precedere all'epica individuale un'epica naturale, frutto spontaneo dell'immaginazione di tutto un popolo, così alla *lirica d'arte* precede una *lirica popolare*, che è l'espressione del sentimento collettivo anzichè di quello di un solo individuo. Nelle età primitive l'affermazione della personalità non esiste affatto o è appena avvertita: i medesimi sentimenti sono a tutti comuni e commuovono ad un modo stesso l'anima dell'intera nazione. Le nozze, la nascita e la morte, le danze e i banchetti, i misteri della non compresa natura, la gaia festa dell'infanzia e la gravità pensosa della vecchiaia, tutti quanti insomma i fatti della vita atteggiano la coscienza di tutto il popolo alle medesime espressioni di gioia, di tristezza, di atterrito stupore. E allora fioriscono i canti, a sfogo dell'esuberante commozione: canti di amore e

di nozze, canti funerali, canti di banchetti e di danze e di battaglia, canti religiosi e magici, motti, indovinelli, proverbi.

La forma di cui questi sentimenti si vestono è una scoperta dovuta alla stessa natura; voi capite benissimo che la necessità di appagare i più urgenti bisogni della vita conduce l'uomo a trovar i mezzi più acconci per nutrirsi, per vestirsi, per ripararsi dalle intemperie, per difendersi dai pericoli che lo minacciano. Ma il bisogno di dare sfogo all'esuberanza degli affetti che commuovono il petto non è meno prepotente nè men naturale di quegli altri supremi bisogni materiali della vita. E come l'uomo ha trovato il mezzo di lavorare la materia per alimentarsi, per vestirsi, per fabbricarsi un tetto, così ha trovato quello di costringere la parola e i suoni a tradurre i sentimenti e le idee. Nell'un caso e nell'altro siamo dinanzi ad un'*arte* che da principio è rozza, primitiva, appena sufficiente a dar soddisfazione al bisogno, e poi si va a mano a mano perfezionando. Che portentoso progresso dalla capanna dell'uomo ancor semi-selvaggio al palazzo ideato dal genio di un Bramante! E che portentoso progresso dai primi ritmi incerti in cui palpita l'anima commossa di un popolo fanciullo alla perfezione di una strofa di Pindaro, di una canzone di Leopardi! Ebbene, simili gioielli di perfezione non sono che il prodotto di una elaborazione artistica sempre più conscia di se stessa. Il popolo è un poeta possente, ma rozzo, che si contenta di appagare un bisogno ch'egli ha da natura; l'artista individuale appaga invece questo bisogno con tutte le raffinatezze, con tutte le gentilezze dell'arte sua.

Perchè dovete riflettere che col procedere del tempo si cessa dal sentire tutti nel medesimo modo; dalla

moltitudine si stacca chi è dotato dalla natura di mente più vasta e di immaginazione più ardente. Questi può anche dissentire dalle folle, veder più addentro nelle cose, avere intuizioni del futuro, avere odii ed amori a cui l'universalità dei contemporanei non partecipa. Non è più l'interprete di tutto il popolo, ma di alcuni pochi soltanto e talora anche soltanto di se stesso. I rozzi ritmi primitivi, governati da leggi, da metri che ne fissano l'armonia, sono lo strumento ch'egli usa con la piena coscienza degli effetti che ne può ricavare. La sua è *lirica d'arte*, opera individuale che trascina i pochi da prima e poi i molti a sentire al modo del poeta, e così modifica a poco a poco il sentimento universale. Da principio il poeta appare isolato tra la folla, e sembra non avere chi lo ascolti; ma poi, più la coltura progredisce e più cresce il numero di coloro che diventan capaci di commuoversi alla voce di lui; cosicchè egli, pei doni ricevuti da natura, si distingue sempre, come individuo, fra le moltitudini, ma tanto più è grande e potente quanto più, partecipando al comune lavoro, sa interpretare delle moltitudini gli affetti, le commozioni, le aspirazioni a sempre più alti ideali.

Si capisce da ciò come nell'insieme dei lirici di una nazione noi abbiamo il criterio migliore per giudicare del modo di sentire della medesima in un dato periodo di tempo, il miglior mezzo per intendere quali atteggiamenti prenda il sentimento presso i varii popoli e nei diversi secoli. Perchè non dappertutto e non sempre si sente alla maniera stessa. Il bisogno di nutrirsi è comune a tutti gli uomini; ma quale diversità nel modo di nutrirsi, secondo il grado di civiltà e le condizioni del clima! Così è comune a tutti gli uomini il bisogno

di esprimere le interne commozioni dell'animo, ma variano infinitamente le maniere d'espressione. Ogni popolo ha una lirica sua, e una sua metrica particolare. Noi qui, come è naturale, ci contenteremo di accennare brevemente alle principali forme della lirica nostra.

Contenuto e forma della lirica. — A questo proposito convien fare alcune osservazioni generali.

Dire quale sia la materia propria di ciascun genere letterario non è cosa possibile, perchè i confini di questi non sono così ben definiti da limitare in modo preciso il campo di ciascuno. Un medesimo argomento può eccitare di preferenza l'immaginazione come può di preferenza eccitare il sentimento, o l'uno e l'altro insieme, e dar luogo per tal modo a componimenti di genere diverso. Una qualche gloriosa impresa d'un popolo o di un uomo può, per esempio, provocare un'esaltazione nel poeta che la narrerà quale la sua fantasia la vede, oppure esser causa di affetti violenti che han bisogno di prorompere in qualche modo. Basti dunque insistere su ciò, che nell'epica è la immaginativa e nella lirica è il sentimento che hanno la parte maggiore.

E però si capisce come l'immaginazione sia capace per la sua natura di narrare, senza stancarsi, avventure lunghissime e viluppi intricati di fatti, di colorir scene, di ricamar particolari. Ma il sentimento è d'altra natura; quanto più è forte, quanto più è commosso, tanto più breve è la sua durata; procede a sbalzi, a impeti, senza apparente continuità logica; vivo prorompe, e rapido si esaurisce. Ecco perchè il componimento lirico è relativamente breve, e il verso suo è spesso di corta misura, agile, vario, impetuoso. E i versi corti e lunghi

si intrecciano, e le strofe si foggiano in cento modi diversi, sempre secondando il mobile sentimento che ora è grave e solenne, ora quasi violento, ora appena appena eccitato.

Genere lirico serio. — Le forme principali mediante cui, nella lirica italiana, il grave e solenne sentimento si esplica, sono tre: la *canzone*, il *sonetto* e *l'ode*.

Si noti che non facciamo una specie distinta di quei componimenti a cui si dà il nome più particolare di *inni:* erano presso gli antichi composizioni o racconti in lode degli Dei, onde nei tempi cristiani si designarono col nome medesimo le manifestazioni liriche del sentimento religioso. Ma la stessa comune espressione di *inni di guerra*, *inni di vittoria*, *inni di gioia*, ecc. ci dimostra che il valore di questa parola è il medesimo che diamo alla parola *ode;* nè dall'ode l'inno differisce, nemmeno per la forma esteriore.

La canzone. — Noi non diremo qui nulla della metrica propria di ciascuna specie di lirica, avendone discorso di proposito nel primo volume di questa operetta. Giovi rammentare soltanto che la canzone derivò alla nostra letteratura dalla poesia dei Provenzali. Per la mescolanza di versi endecasillabi coi settenarii e per la prevalenza grande degli endecasillabi, la canzone è componimento di molta solennità, maestoso e lento nelle movenze, cosicchè si dimostra poco adatto a esprimere sentimenti vivaci e appassionati. Piacque invece ai nostri primi poeti, che sottilizzavano volentieri sulla natura d'amore, e volentieri filosofeggiavano sui propri affetti.

Francesco Petrarca ne diede gli esempi più tipici

che poi furono spessissimo imitati, specie nel cinquecento; e trattò con la canzone l'amore, la religione, la patria. Nel seicento essa si liberò dalle leggi petrarchesche e assunse un fare molto più spigliato e tradusse anche l'ispirazione più accesa e irruente, o quella almeno che pretendeva esser tale. Al principio del nostro secolo Giacomo Leopardi usò la canzone libera per l'espressione di quei suoi desolati sentimenti, così pieni di lugubre e pur soave tristezza. Ma dai moderni la canzone è, si può dire, abbandonata.

Ecco una delle più mirabili canzoni del Leopardi:

IL SABATO DEL VILLAGGIO.

La donzelletta vien dalla campagna,
In sul calar del sole,
Col suo fascio dell'erba; e reca in mano
Un mazzolin di rose e di viole,
Onde, siccome suole,
Ornare ella si appresta
Dimani, al dì di festa, il petto ed il crine.
Siede con le vicine
Su la scala a filar la vecchierella,
Incontro là dove si perde il giorno;
E novellando vien del suo buon tempo,
Quando ai dì della festa ella si ornava,
Ed ancor sana e snella
Solea danzar la sera intra di quei
Ch'ebbe compagni dell'età più bella.
Già tutta l'aria imbruna,
Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
Giù da' colli e da' tetti,
Al biancheggiar della recente luna.
Or la squilla dà segno
Della festa che viene;
Ed a quel suon diresti
Che il cor si riconforta.

I fanciulli gridando
Su la piazzuola in frotta,
E qua e là saltando,
Fanno un lieto romore:
E intanto riede alla sua parca mensa,
Fischiando, il zappatore,
E seco pensa al dì del suo riposo.
Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
E tutto l'altro tace,
Odi il martel picchiare, odi la sega
Del legnaiuol, che veglia
Nella chiusa bottega alla lucerna,
E s'affretta, e s'adopra
Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.
Questo di sette è il più gradito giorno,
Pien di speme e di gioia:
Diman tristezza e noia
Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier farà ritorno.
Garzoncello scherzoso,
Cotesta età fiorita
È come un giorno d'allegrezza pieno,
Giorno chiaro, sereno,
Che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave
Stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo'; ma la tua festa
Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Il sonetto. — Il sonetto, come già si è veduto, non è altro, a quanto oramai dai più si crede, che una stanza della canzone presa a trattarsi come componimento isolato e indipendente. Ne troviamo i primi esempi nel secolo XIII. Fu da prima una legge che il sonetto dovesse esser tutto composto di endecasillabi; ma poi si usarono pel medesimo anche versi minori.

Incontrò tanto favore questa squisita forma di lirica che essa è giunta a noi senza nulla perdere della na-

Le canz. chiamate nel medio: esso sono; da cui sonetto. Il primo sonetto è attribuito a Pier delle Vigne.

tiva sua freschezza, anzi acquistando a mano a mano perfezioni sempre nuove. Quei quattordici versi formano un tutto così organico e completo, che in essi è lecito racchiudere l'espressione di qualsiasi sentimento. Forma di per se stesso un piccolo quadro; e già fin dai tempi antichi, trattando un medesimo soggetto con una serie di queste liriche, si ebbero delle *corone di sonetti*, come quelle che Folgore da San Gemignano, fiorito verso il 1260, compose sopra i mesi dell'anno e i giorni della settimana. Ai dì nostri il Carducci, con una collana di dodici sonetti, dal titolo: *Ça ira*, adoperò questa forma a rappresentare il momento più epico della storia moderna, la Rivoluzione francese. E avvertiva: « *Impossibile mettere in versi quella storia, se non a brevi tratti: perciò si elesse la forma del sonetto, che nei secoli XIII e XIV fu anche strofe* ».

Diamo qui il primo di quei dodici sonetti, che posto a raffronto con quella perfezione di profumata grazia soave che è il sonetto di Dante sopra la sua Beatrice può dimostrarvi di che diversità di contenenza e di effetti artistici sia capace questa privilegiata forma di lirica:

— Lieto su i colli di Borgogna splende
E in val di Marna a le vendemmie il sole:
Il riposato suol piccardo attende
L'aratro che l'inviti a nuova prole.
  Ma il falcetto su l'uva iroso scende
Come una scure e par che sangue cole:
Ne 'l rosso vespro l'arator protende
L'occhio vago a le terre inculte e sole,
  Ed il pungolo vibra in su i mugghianti
Quasi che l'asta palleggiasse, e afferra
La stiva, urlando: Avanti, Francia, avanti!
  Stride l'aratro in solchi aspri: la terra
Fuma: l'aria oscurata è di montanti
Fantasimi che cercano la guerra. —

BEATRICE.

Tanto gentile e tanto onesta pare
La donna mia, quand'ella altrui saluta,
Ch'ogni lingua divien tremando muta,
E gli occhi non l'ardiscon di guardare.
Ella sen va sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestuta;
E par che sia una cosa venuta
Di cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per gli occhi una dolcezza al core
Che intender non la può chi non la prova.
E par che dalla sua labbia si mova
Uno spirto soave e pien di amore
Che va dicendo all'anima: Sospira!

L'ode. — Ode chiamavano i Greci ogni canto; al quale molte volte bastava anche il solo ritmo musicale senza bisogno che ci fosse il verso. Ma il significato che noi ora diamo a questa specie di lirica è assai più ristretto e definito.

Vedemmo che la canzone, per il suo andamento solenne, poco si prestava all'espressione di sentimenti concitati o impetuosi o molto vivaci. E questo sentirono anche, fin dai primi secoli, i poeti italiani, i quali accanto alla grave canzone trattarono anche una forma lirica di maggior agilità, *la canzonetta*. Seguiva tutte le leggi della canzone e solo era più breve e aveva il fare più dimesso. Ma ben presto la si compose di soli settenari e d'altri versi brevi, per modo che essa si fece molto adatta all'espressione di affetti vivaci, specialmente di carattere popolare. Non fu però mai coltivata di proposito, preferendosi dai letterati, quando

volevano accostarsi alla maniera del popolo, il madrigale e la ballata. Solo nel seicento il Chiabrera la liberò dalle regole della canzone e le diede libertà grande di movimenti, con assai varie combinazioni di strofe e con la mescolanza di versi lunghi e brevi. E nel secolo seguente, per opera dei poeti Arcadi, la canzonetta raggiunse il sommo della sua musicalità e della sua leggiadria. Ma nella seconda metà di quel medesimo secolo Giuseppe Parini la coltivò con intendimenti del tutto diversi; alla vacuità delle eterne nenie amorose arcadiche sostituì la serietà di un alto contenuto civile, alla sempre eguale e persistente e fin'anco eccessiva melodia della strofa sostituì una armonia sobria, piena di varietà e di vigore.

Allora la canzonetta diventò vera e propria *ode*. Ad essa convengono tutti gli argomenti, purchè tali da produrre molta concitazione nell'animo del poeta, che con linguaggio particolarmente ispirato, colorito di imagini vive, dà libero sfogo all'interna commozione, sorvola sulle idee intermedie, si abbandona all'impeto del sentimento. Perciò l'ode è la forma più eletta della lirica, quella in cui meglio si adagia l'espressione dell'animo concitato; onde essa ammette una varietà infinita di tipi strofici, atti a tradurre quante sono le sfumature del sentimento, dal fremito leggiero di gioia o dalla fugace ombra di tristezza all'entusiasmo per la religione, per la verità, per la bellezza, al dolore profondo e disperato, alla visione ridente di un qualche vagheggiato ideale.

Persino la scienza, che pure sembra così aliena, per sua natura, dall'offrire argomenti alla poesia, ha potuto ai tempi moderni coi prodigi suoi commuovere talmente l'animo del poeta, che si originò l'*ode scientifica* di cui

è uno dei primi esempi quella di Vincenzo Monti al signor di Mongolfier, inventore dei globi aerostatici:

Quando Giason dal Pelio
Spinse nel mar gli abeti,
E primo corse a fendere
Co' remi il seno a Teti,

Sull'alta poppa intrepido
Col fior del sangue acheo
Vide la Grecia ascendere
Il giovinetto Orfeo.

Stendea le dita eburnee
Sulla materna lira,
E al tracio suon chetavasi
De' venti il fischio e l'ira.

Meravigliando accorsero
Di Doride le figlie;
Nettuno ai verdi alipedi
Lasciò cader le briglie.

Cantava il Vate odrisio
D'Argo la gloria intanto,
E dolce errar sentivasi
Sull'alme greche il canto.

O della Senna ascoltami,
Novello Tifi invitto:
Vinse i portenti argolici
L'aereo tuo tragitto.

Tentar del mare i vortici
Forse è sì gran pensiero,
Come occupar de' fulmini
L'inviolato impero?

Deh! perchè al nostro secolo
Non diè propizio il fato
D'un altro Orfeo la cetera,
Se Montgolfier n'ha dato?

Maggior del prode Esonide
Surse di Gallia il figlio.
Applaudi, Europa attonita,
Al volator naviglio.

Non mai Natura, all'ordine
Delle sue leggi intesa,
Dalla potenza chimica
Soffrì più bella offesa.

Mirabil arte, ond'alzasi
Di *Sthallio* e *Black* la fama,
Pera lo stolto cinico
Che frenesia ti chiama.

De' corpi entro le viscere
Tu l'acre sguardo avventi,
E invan celarsi tentano
Gl'indocili elementi.

Dalle tenaci tenebre
La verità traesti,
E delle rauche ipotesi
Tregua al furor ponesti.

Brillò Sofia più fulgida,
Del tuo splendor vestita;
E le sorgenti apparvero,
Onde il creato ha vita.

L'igneo terribil aere,
Che dentro il suol profondo
Pasce i tremuoti e i cardini
Fa vacillar del mondo,

Reso innocente or vedilo
Da' marzii corpi uscire,
E già domato ed utile
Al domator servire.

Per lui del pondo immemore,
Mirabil cosa! in alto
Va la materia, e insolito
Porta alle nubi assalto.

Il gran prodigio immobili
I riguardanti lassa,
E di terror un palpito
In ogni cor trapassa.

Tace la terra, e suonano
Del ciel le vie deserte:
Stan mille volti pallidi
E mille bocche aperte.

Sorge il diletto e l'estasi
In mezzo allo spavento,
E i piè malfermi agognano
Ir dietro al guardo attento.

Pace e silenzio, o turbini:
Deh! non vi prenda sdegno
Se umane salme varcano
Delle tempeste il regno.

Rattien la neve, o Borea,
Che giù dal crin ti cola;
L'etra sereno e libero
Cedi a Robert, che vola.

Non egli vien d'Orizia
A insidiar le voglie:
Costa rimorsi e lagrime
Tentar d'un dio la moglie.

Mise Teseo nei talami
Dell'atro dite il piede:
Punillo il Fato ed in Erebo
Fra ceppi eterni or siede.

Ma già di Francia il Dedalo
Nel mar dell'aura è lunge:
Lieve lo porta Zefiro,
E l'occhio appena il giunge.

Fosco di là profondasi
Il suol fuggente ai lumi,
E come larve appaiono
Città, foreste e fiumi.

Certo la vista orribile
L'alme agghiacciar dovria;
Ma di Robert nell'anima
Chiusa è al terror la via.

E già l'audace esempio
I più ritrosi acquista;
Già mille globi ascendono
Alla fatal conquista.

Umano ardir, pacifica
Filosofia sicura,
Qual forza mai, qual limite
Il tuo poter misura?

Rapisti al ciel le folgori,
Che debellate innante
Con tronche ali ti caddero,
E ti lambir le piante.

Frenar, guidati i calcoli
Dal tuo pensiero ardito,
Degli astri il moto, e l'orbite,
L'olimpo e l'infinito.

Svelaro il volto incognito
Le più rimote stelle,
Ed appressar le timide
Lor vergini fiammelle.

Del sole i rai dividere,
Pesar quest'aria osasti;
La terra, il foco, il pelago,
Le fere e l'uom domasti.

Oggi a calcar le nuvole
Giunse la tua virtute,
E di Natura stettero
Le leggi inerti e mute.

Che più ti resta? Infrangere
Anche alla Morte il telo,
E della vita il nettare
Libar con Giove in cielo.

Queste tre forme di lirica che siam venuti esaminando sono di origine letteraria, vale a dire le hanno

trovate ed elaborate i poeti dotti, i poeti dell'arte. Nè sono le sole, chè altre ve ne hanno di minore importanza fra cui basti accennare le seguenti:

Elegia. — Presso i Greci si chiamò con questo nome ogni poesia composta di distici in cui, senza riguardo all'argomento, il poeta manifestava i suoi sentimenti personali. Da noi l'elegia fu riserbata da prima alla trattazione di argomenti lugubri e tristi, e si usò per essa la terzina d'endecasillabi come quella che più pareva accostarsi al distico antico. Da ultimo essa tornò all'ufficio primitivo di esprimere idee morali e civili, e alcuni moderni hanno appunto cercato di farla rivivere secondo questo concetto.

Idillio o *ecloga pastorale.* — La parola greca idillio significa *piccola immagine*; si intende con essa un quadretto di costumi campestri, pastorali, in cui la scena viene descritta o rappresentata da personaggi introdotti a parlare oppure a cantare fra di loro. Se ne ripete l'origine da Teocrito di Siracusa (III sec. av. Cr.) Noi possiam dare questo nome a ogni poesia che di proposito descriva amabili scene di natura o esprima o rappresenti in azione affetti semplici e delicati. *Ecloga* (*cosa scelta*) non ha significato diverso. E si chiama *bucolica* tutta quella poesia che tratta argomenti della vita dei campi.

Ditirambo. — Era in Grecia un canto in onore di Bacco. Oggi non è più in uso e qui si menziona unicamente per citare il ditirambo di Francesco Redi, poeta del secolo XVII, dal titolo *Bacco in Toscana*, che è il più eccellente modello del genere.

Brindisi. — Componimento festevole con cui alla fin dei banchetti si invita a bere la brigata o si porge un qualche saluto. Ogni metro gli si adatta, purchè il brindisi abbia la vivacità che la sua natura richiede.

Carme. — A designare una forma di lirica dall'intonazione molto elevata ma a cui mal convengono i mobili metri dell'ode e che ama di preferenza l'endecasillabo sciolto, si è trovato il nome di *carme.* Tale è per esempio quell'altissima lirica del Foscolo intitolata i *Sepolcri.*

Ricorderemo per ultimo alcune forme liriche di origine popolare, le quali al carattere derivante da tale origine si mantengon fedeli anche quando vengono trattate artisticamente dai letterati:

Ballata. — Era anche detta *canzone a ballo* perchè destinata a fare accompagnamento alla danza. Nasceva fra il popolo e per il popolo a fine di allietarne le feste pubbliche a cielo scoperto, nel mezzo delle aie e dei campi, dopo le ore del faticoso lavoro. La si ritrova dappertutto fin dai primi secoli della nostra letteratura, e specialmente in Toscana. Come la canzone esprime gli alti concetti della filosofia e del misticismo del tempo, così la ballata dice quelli della vita reale e rappresenta con colori più sensibili le commozioni, le gioie, gli amori di tutti. Gaia e spigliata, essa è spesso una cosa tutta freschezza e gentilezza naturale; ma spesso anche, e ciò avvenne sopratutto nel sec. XV, si abbandona alla festevolezza volgare e cade nel triviale e nell'osceno.

Nella prima metà del nostro secolo ebbe voga la

ballata romantica o *romanza*, lirica esposizione di leggende popolari medioevali, narrate con metro concitato e con ornamenti fantastici. Fu un prodotto di speciali tendenze letterarie derivate dalla Germania all'arte nostra e designate col nome di *Romanticismo.* Essa evidentemente non ha nulla a che fare colla *ballata* propriamente detta, come dai seguenti esempi si può vedere:

BALLATA

Io mi trovai, fanciulle, un bel mattino
Di mezzo maggio in un verde giardino.

Eran d'intorno violette e gigli
Fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
Azzurri gialli candidi e vermigli:
Ond'io porsi la mano a côr di quelli
Per adornar i miei biondi capelli
E cinger di grillanda il vago crino.

Io mi trovai fanciulle.....

Ma poi ch'io ebbi pien di fiori un lembo
Vidi le rose e non pur d'un colore:
Io corsi allor per empier tutto il grembo
Perchè era sì soave il loro odore
Che tutto mi sentii destare il core
Di dolce voglia e di piacer divino.

Io mi trovai, fanciulle.....

Io posi mente: quelle rose allora
Mai non vi potre' dir quant'eran belle:
Quale scoppiava dalla boccia ancora,
Qual'erano un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: Và, co' di quelle
Che vedi più fiorite in sullo spino.

Io mi trovai, fanciulle.....

ecc. (POLIZIANO).

BALLATA ROMANTICA.

Ruello, Ruello, divora la via,
Portateci a volo, bufere del ciel;
È presso a la morte la vergine mia
Galoppa galoppa galoppa Ruel.
Se a forza di sprone li fianchi t'ho aperti,
Coi lunghi nitriti non dirmi crudel;
Son molte a varcarsi pianure e deserti,
Galoppa galoppa galoppa Ruel.
Non senti nell'aria che perfido riso?
Non senti che fischi d'orrendo flagel?
L'odor dei sepolti mi soffia nel viso,
Galoppa galoppa galoppa Ruel..... ecc.

(PRATI)

Madrigale. — In origine è composizione popolare di carattere amoroso, rozza come gli autori suoi, guardiani di greggi o mandriani, onde il nome primitivo di *mandriale.* Ma perde poi il suo carattere contadinesco e si riduce ad essere nient'altro che un breve componimento, libero nel metro, e contenente qualche arguzia, qualche garbato complimento gentile.

Rispetto, *stornello.* — Sono graziose forme di lirica popolare, fiorite sopratutto in Toscana, con le quali il cantore parla d'amore alla sua donna. I poeti d'arte si impossessarono anche di tali forme, ma cercando sopratutto di mantener loro il carattere popolare. Il rispetto consta di una quartina seguita da uno o due distici in cui si riprende il motivo espresso dai quattro primi versi:

Acqua, vicin! chè nel mio core io ardo.
Venite, soccorretelo, per Dio,
Chè c'è venuto amor col suo stendardo
Che ha messo a fuoco e fiamma lo cor mio.

Dubito che l'aiuto non sia tardo:
Sentomi consumare; ahimè, oh Dio!
Acqua, vicini! e più non indugiate
Che il mio cuor brucia se non l'aiutate.

(POLIZIANO).

Lo stornello consta di un quinario e di due endecasillabi, di cui il secondo rima col quinario e il primo muta del quinario la sola vocale su cui cade l'accento tonico. Il quinario poi invoca di regola il nome di un fiore:

Fior di Ginestra.
Tutta s'infiora la campagna nostra
Quando si affaccia Nina alla finestra.

Genere lirico giocoso. — Non occorre far lungo discorso intorno a questo genere la cui natura è ampiamente spiegata dall'aggettivo che la qualifica. Le cose possono essere considerate sotto un tal punto di vista da ingenerar nell'animo entusiasmo, amore, tristezza o qualsiasi altra grave passione, oppure da commuoverlo a riso; possono cioè presentarsi col loro aspetto serio o col loro aspetto comico.

Nel secondo caso si ha la lirica giocosa che si può esplicare nelle forme più svariate, e con qualsiasi metro. I nostri antichi, specie nel Cinquecento, usarono di preferenza il *sonetto a coda* e il *capitolo*. Il sonetto a coda aggiunge ai quattordici versi un settenario rimante coll'ultimo verso del sonetto e due endecasillabi a rima baciata, indi un altro settenario rimante con questi e altri due endecasillabi a rima baciata, e così di seguito.

Chi fia giammai così crudel persona
Che non pianga e cald'occhi e a spron battuti,
Empiendo il ciel di pianti e di starnuti,
La barba di Domenico d'Ancona?

Qual cosa fia giammai sì bella e buona
Che invidia o tempo o morte in mal non muti,
O chi contro di lor fia che l'aiuti
Poichè la man d'un uom non le perdona?

Or hai dato, barbier, l'ultimo crollo
Ad una barba la più singolare
Che mai fosse descritta in verso o in prosa;

Almen gli avessi tu tagliato il collo
Più tosto che tagliar sì bella cosa
Che si saria potuto imbalsamare,

E fra le cose rare
Porla sopra di un uscio in prospettiva
Per mantener l'immagine sua diva.

Ma pur almen si scriva
Questa disgrazia di colore oscuro
Ad uso di epitaffio in qualche muro:

Ahi caso orrendo e duro!
Giace qui delle barbe la corona,
Che fu già di Domenico d'Ancona.

(Berni).

Il capitolo era in terza rima. Ma sì l'una che l'altra di queste forme oggi sono cadute completamente in disuso.

Nel Cinquecento il massimo dei poeti burleschi fu Franceso Berni da cui anzi prese a dirsi *bernesca* la poesia giocosa.

Genere lirico satirico. — V'è chi si rifiuta a comprendere la satira nel genere lirico, perchè elementi satirici si possono trovare in tutti e tre i grandi generi

di poesia, nell'epica, nella lirica, nella drammatica. Ma giudicando con questi criterii noi non sapremmo veramente in qual modo limitare i generi stessi, perchè è difficile, ad esempio, che l'epica non accolga elementi lirici e drammatici e viceversa. Tanto è vero che i nomi di *poema lirico*, *poema drammatico* sono tutt'altro che infrequenti.

Noi stiamo saldi nei principii da cui siam partiti; e riconoscendo che la lirica ha il principal suo fondamento nel sentimento di cui essa è la più viva espressione, vediamo nella satira una forma lirica ben determinata, come quella che dà sfogo all'indignazione suscitata nell'animo del poeta dalla vista di cose, di fatti, di costumi ch'egli non può approvare.

Perciò si suol dire che essa ha carattere didascalico, mirando a correggere i costumi e a flagellare il vizio; e certo sono questi gli ultimi effetti della satira, la quale più d'una volta col ridicolo e con lo sprezzo da lei sparso sopra i corrotti costumi ha contribuito a migliorarli. Ma ciò non toglie che l'impulso a scriver satire venga al poeta, non già da uno scopo diretto, ch'egli si proponga, di reprimere il vizio, ma dallo sdegno prodotto nell'animo suo dalla vista del medesimo, quando impudente trionfa. *Facit indignatio versus*, diceva già a' tempi suoi Giovenale; e questa viva, profonda indignazione dell'animo onesto, che insorge a smascherare il vizio e lo flagella, è di per se stessa un movimento lirico dei più potenti; il poeta non ha bisogno di pensare al frutto ch'egli otterrà con l'opera sua, basta che egli si levi a combattere il male con tutta la vigoria dell'anima commossa da sdegno. E però l'opera sua ha carattere essenzialmente lirico; così poco egli si propone un diretto scopo didattico,

che il più delle volte, non moderando l'impeto suo, trascorre a rappresentare con colori tanto vivi ed evidenti ciò che pure vuol riprovare, che la rappresentazione stessa del vizio diventa pericolosamente suggestiva.

Satira. — Se con questo nome noi intendiamo qualunque aperto motteggio o vilipendio de' vizi pubblici e privati, troveremo esempi di satira antichissimi, specie nella commedia; e tutti sanno che mordace satireggiatore sia stato il greco Aristofane nelle commedie sue. Ma se invece, come è più naturale, intendiamo un genere speciale, da ogni altro distinto per caratteri che ne fanno una composizione indipendente, allora dovremo dar ragione a Quintiliano che ebbe a dire: *satura tota nostra est*, ossia: è cosa tutta romana.

Satura (sottinteso *lanx*, piatto) fu anticamente un piatto ripieno di varie specie di frutti che si offrivano agli Dei; per similitudine fu poi chiamato con questo nome un componimento letterario, specie di rozza e improvvisata commedia popolare, mista di varii soggetti e di varie forme, fra cui ve n'era di destinate a pungere con beffe e lazzi le persone ridicole o viziose.

Spogliatasi poi della veste drammatica, specialmente per opera di Lucilio, vissuto circa 150 anni prima di Cristo, la satira diventò il componimento lirico che oggi conosciamo, e da Orazio ebbe la sua più alta perfezione.

Noi possiamo distinguerne due forme principali, secondo le maggiore o minor intensità dello sdegno che detta i versi al poeta. Quando l'indignazione fortissima erompe in linguaggio violento, che sferza, che morde, che flagella, abbiamo la satira vera, quella di cui die-

dero gli esempi più tipici fra i Romani Giovenale, e fra di noi Salvator Rosa, per esempio, e Vittorio Alfieri. Quando invece l'indignazione è minore, tanto da permettere al poeta un certo bonario compatimento degli stessi vizi che punge e deride, abbiamo il

Sermone. — Questo, come indica la stessa parola, è discorso abbastanza calmo intorno alla comicità, ai difetti, alle ridicolaggini umane. Vi si moralizza con animo sereno, pur non risparmiando qua e là le punture e le beffe. Le satire d'Orazio s'avrebbero perciò a chiamar piuttosto sermoni, perchè quasi mai egli s'abbandona alle violenze del linguaggio e sempre il mirabile suo buon senso gli consiglia la misura anche nello sdegno. Egli guarda dall'alto le cose, e invece di adirarsi, bonariamente sorride e canzona.

Presso a poco nel modo stesso si comportarono fra di noi Ludovico Ariosto nelle sue satire, e Gaspare Gozzi nei suoi sermoni.

Epigramma. — Anticamente non aveva l'epigramma quel contenuto satirico e frizzante che ora lo caratterizza; era un breve componimento concettoso che usava scriversi a memoria di qualche fatto o di qualche uomo, sui pubblici monumenti: aveva il significato stesso di *epigrafe.* Tale è per esempio il noto distico latino inciso sulla tomba di Raffaello, e tradotto dal Bembo così:

> Questo è quel Raffael, cui vivo, vinta
> Esser teméo Natura e, morto, estinta.

Ma poi dall'idea di epigramma non si scompagnò più quella di satira mordacissima, arguta, fatta con pochi versi:

Gli scritti necrologici
Di pregio non son privi:
Certuni perchè muoiono
Si sa che furon vivi.

Sempre sull'onor suo giura Clemente;
Clemente non sarà giammai spergiuro,
Perchè giura su niente.

Nell'atto che il cantar d'Ugo si ascolta
Fattosi ardito d'abbaiare un cane,
Zitto! grida Fabrizio; uno alla volta!

Poema satirico. — Supponete che l'indignazione invece di essere eccitata da questo o quel vizio particolare, sia eccitata dai costumi di tutta un'epoca e di gran parte della società stessa, e che il poeta cerchi di rappresentare questi costumi nell'insieme loro ridicolo ed abietto, immaginando fatti e scene che gli diano agio di smascherarli e di sferzarli; avrete allora un'opera più lunga, una specie di poema in cui per altro il racconto non sarà che il pretesto a dare libero sfogo ai sentimenti del poeta. Sarà un poema satirico, perchè tali sfoghi lirici saran sempre sfoghi più o meno violenti, più o meno arguti e mordaci, dell'animo commosso da sdegno.

Così Giuseppe Parini, fingendo nel *Giorno* di costituirsi guida e precettore del giovin signore, col pretesto di insegnargli ciò che egli deve fare in tutte le ore della giornata, atrocemente deride la vacuità, la nullaggine, la bassezza della vita di tanta parte della nobile e della ricca società milanese del secolo scorso; così Gian Carlo Passeroni (1713-1803) col pretesto di narrare la vita di Cicerone, satireggia in un lungo poema

di cui le comiche digressioni formano la vera parte sostanziale, i difetti, le ridicolaggini e le brutture del tempo suo.

Satira politica. — Menzioniamo per ultimo questa nuova forma di satira, nata fra noi quando la mèta suprema a cui ogni generoso intelletto italiano mirava era la indipendenza della patria. Ogni forma letteraria cospirò allora a questo intento glorioso. E siccome a costituir la nazione era prima d'ogni cosa necessario sgombrare il terreno dalla funesta gramigna che lo isteriliva, dai corrotti senza dignità e senza coscienza, dalle banderuole, dai gingillini, dalle spie, dagli schiavi soddisfatti, dai falsi liberali, dai giovani infrolliti e da ogni altra simil genìa, così sorse

Di scherno armata, e libera e feroce,

la satira politica, di cui Giuseppe Giusti fu l'insuperabile maestro.

I SOMMI POETI LIRICI

Nell'insieme delle opere liriche di un dato popolo noi abbiamo i documenti per conoscere la storia del suo sentimento e del successivo svolgersi ed educarsi di questo nelle sue infinite manifestazioni. Ma presso ogni nazione il numero dei poeti lirici è ragguardevolissimo, e sarebbe opera immensamente lunga voler tener nota anche soltanto dei più importanti. V'hanno però alcuni di tali poeti, i quali, più che a questo o a quel popolo, si può dire che appartengano all'umanità intera, di cui interpretano con universale linguaggio le commozioni, le aspirazioni, gli affanni eterni e gli eterni ideali.

Pindaro. — Nacque nel 522 avanti Cristo in un villaggio presso a Tebe, e giovanissimo ebbe fama di grande poeta, onde fu assai ricercato alle corti dei tiranni che allora governavano la Grecia e amavano circondarsi di letterati e di artisti. Quando, poco dopo, Atene e Sparta combatterono contro i Persiani per la indipendenza della patria, Pindaro rimase inerte, nè sappiamo che prendesse parte a quelle lotte gloriose, nè come soldato, nè come poeta. Onde se da una parte piace il vederlo immune da servile adulazione alle corti dei tiranni, dall'altra non gli fa onore l'aver taciuto mentre volgevano per il suo paese tempi così fortunosi. Di lui ci rimangono soltanto le odi che egli componeva pei vincitori nei giuochi olimpici, giuochi che si celebravano in Grecia con solennità grandissima e che assumevano importanza di avvenimento nazionale. Cantando le lodi del vincitore, Pindaro assorgeva a concetti di altissima poesia, dicendo le imprese della città di cui era nativo il vincitore, invocando gli Dei protettori della patria, dando con-

sigli di vita prudente, valorosa e pura; spira nei suoi canti una solennità che ha del religioso. Nell'impeto dell'ispirazione trova immagini e frasi arditissime e sorvola spesso sui passaggi che legano immediatamente le idee fra di loro, onde i così detti *voli pindarici* della fantasia.

Orazio. — Quinto Orazio Flacco nacque in Venosa nel 65 e morì a Tivoli nell'anno 8 avanti Cristo. Figlio di un agiato liberto studiò a Roma e poi in Atene. Prese parte alla battaglia di Filippi nelle file dei repubblicani, ma con poca gloria, essendone fuggito con gittar via lo scudo. I suoi versi, quando tornò a Roma, attirarono su di lui l'attenzione di personaggi illustri e potè quindi entrare nella corte d'Augusto e godere la protezione di Mecenate, ottenendo da entrambi segnalati favori che gli permisero di condurre una vita lietissima ed agiata. Le liriche di Orazio che Quintiliano diceva le *sole degne di esser lette* sono quanto di più perfetto la imitazione dell'arte greca abbia prodotto in Roma: impeccabili nella forma, che costituisce il loro merito capitale. Del contenuto si può disputare; chè invece di ispirazione schietta e sincera, ci si trova troppo spesso lo studio e la riflessione. Sono ad ogni modo l'espressione più compiuta della *gioia del vivere*, riposta nel godimento sapiente di quante delizie può offrirci la vita. Orazio è più originale nelle *Epistole* e nelle *Satire* nelle quali discorre con giocondo buon senso delle umane debolezze e imperfezioni. Celebre è la sua *Epistola ai Pisoni* a cui rimane il nome di *Arte poetica* col quale il retore Quintiliano la designò. Infatti si danno in essa precetti sull'arte dello scrivere in poesia.

Francesco Petrarca. — Nacque in Arezzo nel 1304 e morì in Arquà nel 1374. Suo padre, esule da Firenze, si era stabilito a Carpentras presso Avignone, dove allora dimoravano i papi. Il giovanetto fu avviato dal padre agli studi della giurisprudenza, ma le naturali di lui tendenze alla letteratura finirono coll'avere il sopravvento. Conosciuto pel suo grande ingegno, Francesco entrò in famigliarità con la potente famiglia romana dei Colonna che gli fu larga di protezione. Cresceva intanto la fama di lui come dotto e come poeta, specialmente per quanto egli faceva a mano a mano conoscere di un poema

latino *De Africa* che stava componendo; tanto che nel 1341 ricevette con gran solennità la corona d'alloro a Roma, in Campidoglio. Molto peregrinò e in Italia e in Francia e in Fiandra e in Alemagna, irrequieto sempre e mal soddisfatto di sè. Il Petrarca è il poeta dell'amore; invaghito di una gentildonna, *Laura*, egli esprime il suo amore per lei in versi di soavità maravigliosa. La canta viva e morta; l'amore che in Dante è ancora troppo involto nel misticismo medioevale, si fa umano nel *Canzoniere* del Petrarca, senza nulla perdere della sua nobiltà, della sua purezza, della sua grazia.

Giuseppe Parini. — Nacque in Bosisio, terra della Brianza, nel 1729 e morì in Milano nel 1799. Il titolo solo delle sue odi principali (la *Vita Rustica, il Bisogno, l'Innesto del vaiuolo, l'Educazione*, ecc.) fa vedere come egli rinnovasse il contenuto della lirica, elevandola ad espressione di altissimi concetti morali e civili. Ma l'opera che rende immortale il suo nome è il *Giorno*, in cui con sottilissima ironia biasima e deride l'abbiettezza dei costumi della società de' suoi tempi. E alle dottrine oneste e moralissime del poeta corrispose pienamente la vita pratica dell'uomo che fu esempio di carattere intemerato e di non mai smentite virtù pubbliche e private.

Ugo Foscolo. — Nacque, di padre veneziano e di madre greca, in Zante nelle isole Jonie, nel 1778, e morì, dopo una vita assai avventurosa e travagliata, nelle vicinanze di Londra nel 1828. Gli assicura una fama immortale presso la posterità il suo carme dei *Sepolcri*, che fu detto da alcuni la lirica più alta che la nostra letteratura possegga. Quivi la morte è presentata non come argomento di paura o di debolezza, ma come idea ispiratrice di magnanime imprese alle anime dei forti. E la storia delle età passate e delle presenti viene ad illustrare questo alto concetto, espresso in versi di mirabile fattura.

Giacomo Leopardi. — Nacque in Recanati nel 1798 e morì a Napoli nel 1837. La sua, com'egli stesso lasciò scritto, fu vita *infelicissima ed orrenda;* ed egli è il poeta del dolore. Più che all'Italia il Leopardi appartiene alla umanità intera di cui interpreta le angosce, i tedii, gli affanni disperati per la con-

quista di una pace che le è negata; nè mai l'umana poesia ebbe accenti così amari e desolati come nei versi di lui. Ciò non di meno dalla lettura dei medesimi non nasce nell'anima un senso di disperazione, ma sì di feconda mestizia e di pietà infinita.

Volfango Goethe. — Nacque nel 1749 a Francoforte sul Meno e morì a Weimar nel 1832. Fu genio universale che lasciò impronta profonda in ogni genere letterario e anche nella scienza. Come poeta lirico, il soave idillio *Arminio e Dorotea*, le *Elegie romane* e sonetti e ballate e inni e canzonette di inarrivabile bellezza lo collocano fra i primi interpreti delle più intime e delicate aspirazioni dell'anima. È adoratore della natura che non gli turba lo spirito, ma anzi glie lo illumina e gli fa riposare il cuore in una calma serenità olimpica. E nella contemplazione della natura egli sente e fa sentire la pace e l'armonia che spira dall'ordine delle cose e dalla loro bellezza.

Federico Schiller. — Nacque a Marbach nel 1759 e morì nel 1805 a Weimar. Fu poeta lirico e tragico, fu critico e storico di grandissima fama. Le molte sue liriche, ballate romantiche, inni, canzoni, ecc., furono tradotte e imitate in tutta Europa. A differenza di Goethe che è tutto preso dalla realtà della natura, Schiller è l'interprete dell'ideale, e il sentimento è quello che predomina nella sua poesia; sentimento sempre caldo, sempre nobile ed elevato. Egli tende sopratutto a dare all'uomo una maggiore coscienza di sè e delle sue forze e a farlo sperare nei suoi alti destini.

Giorgio Byron. — Nacque a Londra nel 1788, e morì a Missolungi, ove s'era recato a combattere per l'indipendenza della Grecia, nel 1824. Le opere sue principali, sebbene arieggino il fare dell'epica, sono essenzialmente liriche, come quelle in cui la personalità del poeta e il modo suo originale di concepire le cose appaiono continuamente. Sempre vi si vede un uomo di raffinata coltura, esperto di tutte le squisitezze della civiltà progredita, il quale di tutto ciò sente un fastidio, una noia incomportabile. Stanco delle convenzioni sociali, stanco dei piaceri e delle sensazioni comuni, quest'uomo cerca nel

seno di civiltà primordiali e della natura selvaggia commozioni nuove, capaci di ridestare in lui il senso e l'amor della vita. Questo tipo di uomo stanco e disilluso, malato di tedio (ciò che gli Inglesi chiamano *spleen*) rimase celebre nella moderna letteratura col nome di tipo byroniano.

Victor Hugo. — Nacque a Besançon nel 1802 e morì nel 1885 a Parigi. Autore di liriche, di romanzi, di drammi, egli è poeta lirico sopratutto. Capo del romanticismo francese la sua influenza e nella patria e fuori fu grandissima e incontrastata. La sua vena è ricchissima, la fantasia inesauribile. Affetti domestici, amor di patria che si allarga a poco a poco fino ad abbracciare l'umanità intera, sentimento della natura, ardenti odii politici, alti sensi eccitati dalla visione interna dell'ideale e di Dio, sono la materia ispiratrice dei suoi canti, notevoli per impeto irruente di sentimento, per potenza di immaginazione coloritrice, e per arte di sapienti contrasti.

DEL GENERE DRAMMATICO

La poesia drammatica. — Con la lirica il poeta esprime i sentimenti da cui l'animo suo è agitato, con l'epica narra immaginosamente un'azione vasta, collettiva, in cui si rispecchia lo spirito di tutta una nazione.

La poesia drammatica invece « *svolge un'azione particolare come se essa accadesse sotto i nostri occhi, per opera di personaggi che operano e parlano in nostra presenza* ». Lo scioglimento di tale azione emana dalle passioni e dalle volontà dei personaggi che vi pigliano parte, da un conflitto di circostanze determinate dai loro caratteri e dai sentimenti loro.

Vedete dunque che agli elementi indispensabili dell'immaginazione e del sentimento onde nascono l'epica e la lirica. se ne aggiunge qui un terzo, cioè la *riflessione*, che a quelle non è necessario. Non basta infatti che il poeta drammatico immagini un'azione, non basta che egli se ne senta commosso; deve anzi saper dimenticar se stesso e i propri affetti per farsi interprete dei sentimenti altrui e per coordinare logicamente ad un fine le azioni varie e contrastanti dei personaggi che mette in scena. Gli occorre perciò una conoscenza profonda dell'animo umano, degli impulsi che muovono la volontà, dei fini a cui essa tende; gli occorre l'esperienza delle complicazioni della vita, dei

conflitti provocati dalla diversità delle idee e delle aspirazioni individuali, gli occorre un determinato concetto degli umani destini. Tutto ciò presuppone naturalmente uno stadio di avanzata coltura, onde si spiega come, nelle letterature che spontaneamente si svolgono, la drammatica sia dei tre grandi generi poetici l'ultimo a fiorire.

Parliamo qui, come è naturale, della drammatica già elevata a dignità di arte; perchè germi e rudimenti di dramma si trovano anche nelle età primitive e persino fra le popolazioni selvagge; il dramma infatti riconosce la sua origine prima in quell'istinto di imitazione che a tutti gli uomini è comune, e che li porta a contraffare quel che vedono, colla parola, cogli atteggiamenti, col gesto. Ma se, come si è detto, lo si trova in germe dappertutto, se anche raggiunse un certo grado di elevatezza artistica in India, dove le grandi epopee offrivano larga materia capace di essere drammatizzata, bisogna tuttavia ammettere che solo nella Grecia questo genere letterario ricevette forma elettissima e vera perfezione.

Or siccome la drammatica rappresenta i vari casi della vita, e questi si distinguono sovratutto in tristi e lieti, ne segue che i principalissimi rami in cui essa si divide sono la Tragedia e la Commedia.

La Tragedia. — Presso tutti i popoli i germi del dramma (così detto dal verbo greco *dran*, condurre qualcosa ad effetto) si trovano nelle feste religiose durante le quali i contadini, abbandonandosi ai sollazzi, si lanciavano l'un contro l'altro frizzi e motti pungenti, e colla musica e la danza imitavano fatti e avvenimenti solenni.

I Greci che ebbero passione vivissima per i fenomeni della natura e sopratutto per il trasformarsi della terra in grazia delle stagioni e del lavoro umano, celebravano un numero grande di queste feste, fra cui tenevano un posto principalissimo quelle in onore di Dioniso o Bacco, dette *Dionisiache*. Bacco è il fuoco divino, è la forza avvivatrice contenuta nel succo dell'uva; ma perchè tale trasformazione del dio in licore di vita sia possibile, è necessario che il dio stesso venga immolato e quindi risorga. La leggenda pertanto narra come Dioniso fosse preso da certi navigatori tirreni, trascinato sulla loro barca e legato strettamente da corde; come a un tratto egli si trasformasse in albero di vite, e poi dopo altri prodigi, ripresa la figura umana, approdasse in Egitto. Questi patimenti e questa morte apparente del nume davano occasione a flebili lamenti che formavano parte del canto religioso detto *ditirambo*; per ascoltarli la processione si arrestava in silenzio.

Nel ditirambo adunque, cantato alle feste dionisiache, alcune parti celebravano le alte imprese e le passeggere sofferenze, altre le imprese amorose, e la gioconda ebbrezza del dio. Da quelle prime venne la tragedia, dalle seconde la commedia.

L'elemento dialogico, che è condizione essenziale dell'azione drammatica, derivò alla tragedia dal *coro*. Da prima era un cantore solo che recitava quelle parti di cui sopra si è detto, poi venne in mente a qualcuno di far interloquire anche il coro, cioè i dodici cantori che accompagnavano l'azione con la mimica e la danza. Il coro faceva domande, rimproverava, incoraggiava, esponeva le proprie impressioni, interprete, diremmo quasi, della pubblica opinione. All'unico at-

tore (*protagonista*) se ne aggiunsero poi un secondo (*deuteragonista*) e un terzo (*tritagonista*) e, non però in molti casi, un quarto (*tetragonista*).

Novità importantissima fu poi quella di rompere la monotonia dello spettacolo sostituendo alle disgrazie di Bacco quelle di un semi-dio. Variava così la materia, variavano i casi, pur senza perdere nulla di quel carattere di religiosa e solenne tristezza e di grandiosità che contraddistingueva la parte tragica del ditirambo. L'ufficio del coro a poco a poco si restringeva, prendendo invece maggior importanza il dialogo fra gli attori; ai casi dei semidei si sostituivano i casi degli eroi e poi anche dei semplici uomini, rimanendo pur sempre casi solenni e luttuosi. In una parola si svolgeva la tragedia.

Questa poi deve il suo nome all'uso che vigeva di sacrificare a Bacco, durante le feste a lui consacrate, un capro, considerato quale nemico del nume perchè rode i tralci della vite; *tragedia* infatti vale *odé tou tragou*, ossia canto del capro.

La tragedia in Italia. — Presso i Romani la tragedia fu una pretta imitazione greca, e anche fu un genere esclusivamente letterario a cui mancò ogni alimento popolare. Non potè quindi attecchire, e i pochi frammenti pervenuti sino a noi non sono sufficienti a darcene un concetto adeguato. Di compiute ci rimangono appena nove tragedie di Seneca il filosofo vissuto ai tempi dell'imperatore Nerone; e sono ancora imitazioni greche, con molta declamazione retorica e abbondanza di accademici artifici.

Le tragedie di Seneca servirono di modello ai nostri tragici del Cinquecento, ai quali questo genere lette-

rario parve dovesse essere il colmo della tetraggine e della ferocia. La prima tragedia regolare italiana, fatta su stampo classico, la scrisse Gian Giorgio Trissino nel 1515, in versi endecasillabi sciolti, e s'intitolò *Sofonisba*. Ma non ostante che molti cinquecentisti ne abbiano imitato l'esempio, non ostante che la *Merope* di Scipione Maffei, rappresentata in Modena nel 1713 levasse grande rumore e grandi speranze, si può ben dire che tragedie degne veramente di tal nome l'Italia non ne ha avute sino a Vittorio Alfieri.

Mentre nella tragedia greca, essenzialmente umana, il concetto dominante è la lotta che si agita fra l'uomo ed il fato, vale a dire fra la volontà umana e le circostanze interiori ed esterne che la inceppano e la attraversano, nella tragedia alfieriana la lotta è invece fra la libertà e la tirannide. È tragedia politica e sociale, composta dal poeta coll'intento di risvegliare le coscienze assonnate e di spingere gli italiani a riconquistare, con la virtù degli avi, la libertà perduta. Al principio poi del nostro secolo la scuola romantica cercò di sostituire a questa idealità politica un'idealità religiosa e morale, attingendo dagli avvenimenti del passato quegli insegnamenti che la storia può fornire; con questa intenzione il Manzoni scrisse l'*Adelchi* e il *Conte di Carmagnola*, nelle quali tragedie introdusse anche i cori. Ma esse parvero troppo scarse di azione, e la novità dei cori non attecchì.

Nè la tragedia alfieriana più o meno imitata dal Monti, dal Foscolo, e da G. B. Nicolini, nè la romantica di cui fu uno degli ultimi cultori Carlo Marenco da Ceva (1800-1846) corrispondevano più alle esigenze dello spirito pubblico; si andava invece svolgendo una forma speciale drammatica, il dramma moderno, che a

fine di essere specchio più fedele della vita reale abbandonerà la veste poetica per attenersi alla prosa. Ne riparleremo dunque a suo luogo.

La Commedia. — Come nacque la tragedia dalle feste in onore di Dioniso, così la commedia; ma mentre quella si svolse, come vedemmo, da quella parte del ditirambo che celebrava i patimenti del nume, la commedia invece si svolse dagli altri canti che dicevano le gioconde ebbrezze di lui. Non dunque scene che ci trasportino in alte regioni ideali, in mezzo a semidei o eroi o uomini al disopra delle condizioni comuni, ma scene della vita di tutti i giorni, e personaggi reali e soggetti attinenti a quanto può in un dato momento interessare lo spettatore, e cioè quistioni d'ogni maniera, religiose, morali, sociali, politiche. Il nome stesso, che suona *canto del banchetto*, indica la natura festevole della commedia.

Essa cominciò in Grecia dall'essere una vera satira politica e di costumi, come quella che assaliva senza riguardo i cittadini più noti o per l'influenza esercitata dalle loro idee o per le cariche da essi occupate nello Stato; li metteva in scena coi propri nomi e col loro viso esattamente imitato dalla maschera. Aristofane è il più insigne rappresentante di questa commedia, che durò fino a che fu vietato di contraffar sulla scena, designandoli, i cittadini. Allora sorse la *commedia di carattere* e *d'intreccio*, resa celebre sopratutto da Menandro che la trasse a rappresentare i vizi, le debolezze e le ridicolaggini umane in generale, e a tratteggiare caratteri tipici imitati dalla natura.

A questa nuova commedia, nella quale l'uso oramai aveva soppresso i cori, s'ispirò poi il teatro comico di tutte le nazioni.

La commedia in Italia. — Anche la commedia presero i Romani dalla Grecia, e greca essa rimase nella struttura, nel carattere, nell'orditura dell'intrigo, sebbene Plauto, che fu tra i Latini il poeta comico di maggior valore, abbia saputo rappresentare con essa la vita e i costumi della sua città e del suo tempo. L'altro grande autore di commedie in Roma è Terenzio, più castigato nella lingua e pittore di una società più colta e elegante, ma senza quella argutissima comicità che fa di Plauto un insuperabile maestro. Del resto nemmeno la commedia ebbe notevole svolgimento presso i Romani che a questi spettacoli preferivano pur troppo quelli dei funamboli e dei gladiatori.

Nel Medio Evo rappresentazioni di carattere affatto diverso, come vedremo, attrassero a sè le moltitudini; ma nel Cinquecento l'antica commedia rivisse per opera di quei letterati che alla classica letteratura professarono amore così ardente da imitarne, in modo anche troppo servile, quasi tutte le forme. Plauto e Terenzio si ritrovano in presso che tutte le commedie dei cinquecentisti, qua addirittura copiati, là più o meno felicemente imitati. Nè le poche commedie che si posson citare come opere originali, valgono a dare un carattere qualsiasi di spontaneità al teatro comico di quel secolo. Tutto vi è plautino, ad eccezione di qualche carattere e di qualche pittura di costumi propri del Cinquecento; v'è lingua buona e spigliata, vena abbondante di arguzie, ma anche indecenze e oscenità intollerabili.

Venuta a noia in sul finire del secolo la monotonia dei caratteri, degli intrecci e degli scioglimenti convenzionali, prese a svolgersi e fiorì poi nel Seicento una specialissima forma di commedia detta *dell'arte* o *a soggetto*, della quale l'autore non scriveva che *lo*

scenario, cioè un semplice schema di scene, senza dialogo di sorta. Questo veniva improvvisato dagli attori. Stranezze di casi fantastici, senza alcun riguardo il più delle volte alla verità o alla verosimiglianza, formavano l'argomento di questa commedia in cui avevano parte principale le *maschere*, tipi dal carattere fisso e convenzionale, come Arlecchino, Pantalone, Don Fastidio, Pulcinella, Tartaglia, ecc. L'arte di improvvisare il dialogo rese celebri in quel tempo molti degli attori; ma ne venne danno alla commedia regolare che quasi più non si scrisse, sino a che non sorse il genio di Carlo Goldoni, che, nel sec. XVIII, richiamò la commedia al suo carattere e ai veri suoi uffici di rappresentatrice della vita in tutta la sua naturalezza.

Già nel Cinquecento la commedia aveva nella maggior parte dei casi preferito la prosa al linguaggio poetico; e sebbene il Goldoni ne abbia scritto parecchie anche in versi, sono tuttavia in prosa le sue commedie principali e le migliori. Nella commedia del Goldoni la nuova letteratura fa la sua prima apparizione, ristaurando nell'arte il vero e il naturale; perciò il verso viene a poco a poco abbandonato dalla commedia che, ai tempi nostri, volendo rispecchiare in modo esatto la vita, si serve quasi esclusivamente della prosa.

Il dramma cristiano. — Negli ultimi tempi della repubblica romana e poi sotto gli Imperatori la poesia drammatica aveva cessato di offrire artistico diletto alle moltitudini, avide di spettacoli di ben diversa natura. Tragedie e commedie si scrivevano ancora da alcuni per esercizio letterario, ma non erano conosciute che da pochi amici a cui il poeta le veniva declamando. Il popolo si dilettava di *pantomime*, spettacoli scenici

fatti unicamente per la soddisfazione dell'occhio, e nei quali il realismo più brutale trionfava accanto alla più sfacciata licenza; e accorreva oltre a ciò ai ludi sanguinosi dei circhi, ad assistere ai combattimenti dei gladiatori e delle fiere.

Di questo stato di cose soffriva l'arte, e ne soffriva tanto più la morale pubblica; onde non è da stupire che contro tale corruzione insorgesse la Chiesa, che da simili spettacoli vedeva minacciata quella nuova purità di costumi che essa mirava a introdurre nella società cristiana. Elevarono pertanto la voce i padri della Chiesa, fieramente scagliando e anatemi e pene spirituali contro chi prendesse parte o assistesse a così ignominiose rappresentazioni; ma a nulla valendo esortazioni e scomuniche, la Chiesa si vide costretta ad appagare in qualche modo la sete che il popolo aveva di spettacoli e di feste. Essa pertanto invitò i suoi fedeli nel tempio, dove li fece assistere a cerimonie di insolita magnificenza, a riti liturgici allusivi ai misteri della religione, pieni di solennità e variati dal canto alterno fra i sacerdoti ed il popolo.

Più tardi, e ciò avvenne fra l'ottavo e nono secolo, questo cerimoniale ecclesiastico si concretò in una forma più sensibile e più definita e nacque per tal modo il *dramma liturgico* o *mistero*, che in determinate solennità dell'anno si rappresentava nella chiesa stessa, pigliando argomento del sacro avvenimento che in quel giorno si commemorava. E così, per via di successivo svolgimento, il dramma liturgico si ampliò, accolse a poco a poco attori nuovi e più numerosi, ebbe bisogno di complicati meccanismi teatrali, tanto che la chiesa dov'era nato non gli fu più spazio sufficiente e ne uscì per venire sulle piazze e nelle mani

del laicato. Allora anche la lingua latina sino a quel punto usata venne sostituita a mano a mano dalle lingue nuove che sorgevano, più famigliari al popolo spettatore; e così dopo esser diventato *dramma farsito*, cioè misto di volgare e di latino, il mistero prese forma del tutto volgare, si mutò in *lauda* e *devozione* e per ultimo divenne *Rappresentazione sacra*, che è il più compiuto stadio di evoluzione a cui, almeno presso di noi, esso sia pervenuto. Le sacre storie fornivano sempre alla rappresentazione la maggior parte dei soggetti; ma col tempo si attinse anche ad argomenti profani, onde in questa nuova forma d'arte noi troviamo profusi in copia elementi drammatici e comici, scene di alta passione e di intrighi comuni, caratteri di grande elevatezza morale e della volgarità più plebea: una vera miniera di drammatici tesori da cui la mano di un artista avrebbe potuto ricavare materia di capolavori.

In Italia il tentativo fu fatto e poeti colti come Feo Belcari, Bernardo Pulci, Lorenzo il Magnifico scrissero nel Quattrocento sacre rappresentazioni coll'intento (specialmente l'ultimo) di dare forma più artistica a quei rozzi spettacoli popolari. Ma, come vedemmo, in sul finire di quel secolo il teatro italiano ritornò alla imitazione dei modelli greci e latini; la stessa esterior forma della *Sacra rappresentazione* servì al Poliziano per trattar nell'*Orfeo* un soggetto mitologico. In breve, ritornati sulle scene, colla tragedia e la commedia classica, gli affetti profani e gli intrighi della vita comune, quel contenuto religioso che formava il fondo del dramma cristiano non allettò più alcun poeta, e il dramma stesso abbandonato al popolo come cosa tutta sua e indegna di perfezionamento artistico, cessò di avere ulteriore svolgimento.

Ma in altri paesi la *Sacra rappresentazione* offerse ampia materia di soggetti e di ispirazioni alla genialità dei poeti, che da essa ricavarono drammi vasti e complicati, riproduttori di quanto ha la vita di più intimo, di più vario, di più contradditorio. Tali sono per esempio i mirabili drammi dello Skakespeare, e il teatro glorioso della Spagna nel secolo XVII. In questo modo si può dire che la sacra rappresentazione preparò il teatro moderno. Accanto alla tragedia classica infatti si svolse a poco a poco una nuova forma che, come Shakespeare aveva fatto, volle dar posto sulle scene al tragico e al comico, al sublime e al grottesco; onde sorse il dramma romantico da prima e poi il vero dramma moderno.

Il melodramma. — Quell'idillio che sulle labbra di Teocrito sonò così dolce in Siracusa, aveva in sè, come vedemmo, elementi drammatici perchè spesso era dialogato. E la preferenza per il dialogo andò sempre crescendo, tanto che Virgilio usò la forma dialogica in sei delle dieci sue ecloghe e la usarono in tutte le loro il Petrarca e il Boccaccio. Nella seconda metà del secolo XV l'ecloga si fece in Italia compiutamente rappresentativa, e ninfe e pastori vennero posti sulla scena. Così, ampliandosi successivamente, essa si convertì nel *dramma pastorale* che poi, sullo scorcio del Cinquecento, quando la tragedia parve spettacolo troppo triste e la commedia spettacolo troppo pericoloso e pieno di licenza, trovò grandissimo favore nelle corti dei grandi. Questo dramma non rappresentava la vita pastorale nella sua realtà, come faceva la commedia rusticale popolaresca che gli fioriva accanto nel tempo stesso, ma sì una vita pastorale idealizzata, in cui

spesso i personaggi sembrano eroi e parlano un linguaggio che non è della classe a cui appartengono. Or è appunto da un siffatto dramma pastorale (1) che si svolse il *melodramma* o dramma con accompagnamento di musica.

L'uso di variare e di rallegrare gli spettacoli con la musica è antichissimo, come ciascuno può intendere facilmente; e nel Cinquecento poi era moda comunissima introdurre fra un atto e l'altro delle stesse commedie degli intermezzi musicali i quali spesso avevano tale ampiezza da far supporre che non gl'intermezzi per la commedia, ma questa fosse fatta per gli intermezzi. E lo stesso si dica delle Sacre rappresentazioni in cui gli intermezzi avevano già avuto parte larghissima. Tanto più, per la loro natura idillica, dovevano prestarsi alla musica le ecloghe e il dramma pastorale che da esse s'era svolto. E infatti nel dramma pastorale andarono a mano a mano facendosi più frequenti le forme e i metri lirici adattati al canto, sino a che si ebbe il vero e proprio melodramma, che nella sua veste più compiuta fa la sua apparizione colla *Dafne* di Ottavio Rinuccini, rappresentata nel 1594 a Firenze con musica del Peri e del Caccini.

Il principe di questa forma d'arte fu nel Settecento Pietro Metastasio.

La metrica della poesia drammatica. — La tragedia in Italia usò il verso endecasillabo sciolto, di cui s'era servito il Trissino nella sua *Sofonisba*. Ma conteneva

---

(1) Questa forma drammatica appare in tutta la sua pienezza la prima volta nel *Sacrificio* di Agostino Beccari (1554). Nell'*Aminta* del Tasso e nel *Pastor fido* del Guarini raggiunse poi la sua perfezione.

anche spesso oltre i cori, alcune parti dialogate in metri lirici. Sul fine del Seicento il bolognese Pier Jacopo Martelli invaghito della tragedia francese che in quel secolo era stata innalzata a grande perfezione da Corneille e da Racine, tentò di imitarla e anche inventò un verso di 14 sillabe, che da lui si disse *martelliano*, col quale sperava di rendere non la misura *ma l'effetto* del verso alessandrino francese. La novità però non attecchì, e la tragedia si restrinse sempre più all'uso quasi esclusivo dell'endecasillabo sciolto.

La commedia, come vedemmo, fu solita scriversi il più delle volte in prosa, fin dal secolo XVI. Ma quando usò il verso essa preferì l'endecasillabo sdrucciolo adoperato dall'Ariosto nelle sue commedie. Poi quel verso martelliano che per la tragedia s'era dimostrato troppo famigliare e prosaico parve invece, per questa stessa ragione, adattissimo alla commedia e parecchie volte l'adoperò lo stesso Goldoni.

Quanto al melodramma s'intende che in esso i metri lirici debbono avere la prevalenza. Già una tendenza alla polimetria si può scorgere nel dramma pastorale, che pure ci appare scritto per la prima volta in versi sciolti; ma poi si alternano agli endecasillabi i settenari con rime, e quando l'evoluzione è compiuta, ecco il melodramma che usa ogni metro lirico specie nelle canzonette con cui terminano ordinariamente i *recitativi*.

Forme secondarie drammatiche. — Ebbero molta voga nel Cinquecento le *farse rusticali*, componimenti di scarso valore artistico, ma importanti come quadri di costumi. Si recitavano all'aperto da popolani che ne erano gli autori e gli attori ad un tempo. Il *vil-*

lano è il bersaglio solito della farsa, la quale descrive la vita contadinesca coi colori più realistici e con intento di beffa. Tali farse si trovano, come genere prediletto al popolo, in ogni parte d'Italia; ma ebbero maggior fama la Toscana e in special modo quella di Siena. Il metro era d'ordinario la terzina, più raramente l'ottava.

Ai giorni nostri poi fu coltivata con qualche fortuna una forma particolare drammatica a cui si diede il nome di *proverbio*. Rappresenta in uno o al più in due brevi atti, un'azione con la quale si intende di svolgere in modo arguto e leggiadro una qualche tesi o sentenza. Lo si scrisse in versi martelliani.

I PRINCIPALI CAPOLAVORI DEL GENERE DRAMMATICO

Tragedie di Eschilo, di Sofocle e di Euripide. — Sono questi tre i massimi tragici dell'antica Grecia. *Eschilo* nacque a Eleusi, presso Atene, l'anno 525 avanti Cristo e morì a Gela, in Sicilia, in età di quasi settant'anni. Dovendo i poeti presentare ai concorsi drammatici, che avevan luogo nelle feste dionisiache, tre tragedie, Eschilo componeva le sue *trilogie* in modo che i tre drammi, attinti a un medesimo argomento, lo svolgessero in tre suoi momenti principali. Ce ne rimane una intera, e cioè l'*Orestiade*, che comprende l'*Agamennone* (l'eroe ritorna da Troja ed è ucciso dalla moglie Clitennestra), le *Coefore* (Oreste vendica il padre uccidendo la propria madre Clitennestra) e le *Eumenidi* (Oreste è perseguitato dalle Furie). Altre quattro tragedie di Eschilo possediamo, fra cui basti citare il *Prometeo legato*, in cui il Titano espia con indomita fermezza sulla rupe del Caucaso, l'amor suo per gli uomini. Pochissimi frammenti ci rimangono delle altre tragedie di Eschilo che ne compose da settanta ad ottanta.

Sofocle nacque a Colono, presso Atene, nel 496 e morì nel 406 avanti Cristo. Dei cento e più drammi che egli compose non ce ne sono conservati che sette. Le sue trilogie non presentano più legame fra tragedia e tragedia, stando ciascuna di queste da sè. Le migliori fra di esse sono *Edipo re* e l'*Antigone*.

Euripide nacque nel 480 avanti Cristo nell'isola di Salamina e morì a Pela, in Macedonia, l'anno stesso della morte di Sofocle. Scrisse circa settanta drammi, diciassette dei quali sono giunti sino a noi. Trattò argomenti già messi in scena da Eschilo e Sofocle, e altri ricavati da leggende diverse.

Fu detto, e con ragione, che Eschilo mette in scena degli Dei, Sofocle degli eroi e Euripide degli uomini. Con ciò si allude alla successiva evoluzione della tragedia, onde dalle altezze ideali di passioni più che umane si scese gradatamente alla rappresentazione di affetti o teneri o audacissimi, ma più conformi alla verità naturale.

Le commedie di Aristofane. — Aristofane, il principe dell'antica commedia greca, nacque in Atene nel 444 e vi morì nel 380 avanti Cristo. Visse in un tempo in cui al poeta comico era concessa ogni maggior libertà di combattere le opinioni altrui deridendo, sbeffeggiando, esponendo al pubblico dileggio chi le sosteneva.

Nessun freno ebbe pertanto la inesauribile vena comica di Aristofane che nelle proprie commedie diede sfogo ai suoi risentimenti privati, e con una forza terribile di satira motteggiò ogni cosa e ogni persona che non gli andasse a' versi. Ma nelle festività e nell'arguzia egli non conobbe rivali. Fra le più celebri commedie sue sono le *Nuvole*, gli *Uccelli*, le *Rane*.

Le commedie di Plauto. — Le notizie intorno a Plauto sono molto incerte, a cominciare dal nome che non è ancora ben deciso se sia Tito Maccio Plauto o Marco Accio Plauto. Una tradizione antica lo fa nativo di Sarsina, piccola terra dell'Umbria, donde sarebbe venuto a Roma. Si vuole pure che molto avventurosa sia stata la sua vita, ch'egli abbia in mercature sperperato il proprio danaro tanto da esser costretto per campare a girar la ruota di un mulino, e che finalmente abbia potuto uscir di miseria col danaro ricavato dalle sue commedie. Quante ne abbia scritte non si sa bene. Chi dice cento e più, chi riduce le autentiche a ventuna. A noi ne rimangono venti, fra cui celeberrime il *Soldato spaccone (Miles gloriosus)*, i *Prigionieri di guerra (Captivi)*, le *Tre monete (Trinummus)*, la *Pentolina (Aulularia)*. Le fonti di Plauto sono i modelli greci, fra i quali è Menandro le cui opere sono andate perdute.

I drammi di Shakespeare. — Nacque Guglielmo Shakespeare nel ~~1514~~ a Stratford, e dopo una vita avventurosa le cui circostanze non sono ben note e non si possono districare da

molta parte leggendaria, morì nella stessa città nel 1616. Nessun poeta esplorò al pari di lui gli abissi profondi dell'anima umana; nei suoi drammi si rispecchia tutta la vita con le sue perpetue contraddizioni di tragico e di comico, di orribile e di commovente, di patetico e di burlesco. Egli si mantenne fedele nell'arte sua alle tradizioni della scena popolare, dal cui ricco materiale tolse argomento a comporre opere di meravigliosa verità ed efficacia. Dalle antiche saghe del Nord prese il soggetto di quell'*Amleto* che può davvero definirsi la tragedia del pensiero, del *Re Lear* e del *Macbeth*, terribili pitture delle più intense passioni umane; dalla novellistica italiana tolse *Romeo e Giulietta*, vero poema d'amore, *Otello*, la tragedia della gelosia, il *Mercante di Venezia*, affascinante quadro psicologico in cui si fondono insieme il tragico, il comico, il romanzesco. Aggiungete i soggetti ispirati dalla storia antica, come quel portentoso *Giulio Cesare* in cui il mondo romano rivive con tutti i caratteri del vero, o dalla storia inglese o suggeriti a lui dalla propria fantasia e avrete una somma di capolavori che fanno dello Shakespeare uno dei maggiori poeti che l'umanità possa annoverare.

Enorme fu l'influenza esercitata dal genio di lui, specialmente a partire dalla metà del secolo XVIII. Allora la fama del poeta inglese si diffuse largamente in tutti i paesi della colta Europa, e la tragedia classica andò via via perdendo terreno dinanzi allo svolgersi del dramma moderno.

I drammi di Calderon de la Barca. — Il teatro spagnuolo nacque spontaneo dalle viscere stesse della società ch'esso rappresenta, senza imitazione nessuna di letterature antiche o straniere. Prese le mosse dai Misteri *(Autos sacramentales)*, e aiutato dal gusto del popolo per le rappresentazioni sceniche e dalla speciale passione del medesimo per tutto ciò che sapeva di cavalleresco, di romanzesco, di avventuroso, si svolse con libertà piena, e talora anche eccessiva, di movimenti. Il poeta in cui il genio drammatico della Spagna si riassume, è *Calderon de la Barca*, nato nel 1600 a Madrid, e quivi morto nel 1681. Scrisse degli *autos*, dei drammi, delle commedie filosofiche, delle commedie di cappa e spada; alcuni fanno salire a 1500 le opere da lui composte. Il suo capolavoro è in-

titolato la *Vida es un sueño* (la vita è un sogno); malgrado di certa oscurità ed affettazione, il Calderon è sempre elevato e pieno di immaginazione, e non di rado sublime.

Le tragedie di Corneille e di Racine. — Sono questi i sommi tragici della Francia, entrambi vissuti nel secolo d'oro della francese letteratura, ai tempi del re Luigi XIV.

Pietro Corneille nacque a Rouen nel 1606 e morì a Parigi nel 1684. Cominciò da prima a ispirarsi al teatro spagnuolo, pur riducendo a maggior semplicità di azione la sconfinata tela di que' drammi. Così fece nel *Cid* che sollevò discussioni e polemiche infinite. Poi si accostò egli pure all'antichità classica la cui imitazione era allora prevalente in Francia e scrisse *Orazio*, il suo capolavoro, e *Cinna*. Ma nel *Poliuto*, tragedia cristiana, tentò di risuscitare le tradizioni della letteratura nazionale accanto a quel rinascimento greco-latino. Il concetto dominante nelle tragedie di Corneille è il trionfo doloroso del dovere sopra la violenza delle umane passioni.

Giovanni Racine nacque alla Ferté-Milon nel 1639 e morì a Parigi nel 1699. Egli dà al proprio teatro un'unità d'azione molto più rigorosa che non sia quella che Corneille diede al suo; sceglie una passione dominante e la presenta nel suo svolgimento completo, sfrondandola di tutto ciò che può inceppare o ritardarne il libero corso. Ogni episodio secondario è messo da parte se non concorre direttamente e immediatamente a svolgere l'azione unica. Perciò l'interesse è destato, nelle tragedie di Racine, dal cozzo delle passioni presentate nella loro marcia violenta. Esse sono di tipo essenzialmente classico. *Andromaca*, *Britannico*, *Fedra*, di soggetto classico, e *Atalìa*, di soggetto cristiano, sono i capolavori di Racine.

Le commedie di Molière. — Giovanni Battista Poquelin, detto *Molière*, nato a Parigi nel 1622 e quivi morto nel 1673, è il principe dei poeti comici moderni. Direttore d'una Compagnia comica egli andò errando per molti anni per le città della Francia, finchè nel 1658 capitò a Parigi e potè recitare alla Corte del re. Un anno dopo, mettendo in scena la sua commedia *Les Précieuses ridicules* (Le Saputelle ridicole), rivelò il proprio genio e fu l'iniziatore di una vera rivoluzione

nel campo dell'arte. La rappresentazione del vero, l'inesauribile vena comica, la satira sottile ed arguta mostravano in lui un Plauto redivivo. Da allora in poi i capolavori si succedettero senza interruzione. Noi menzioneremo appena l'*École des femmes* (La Scuola delle mogli), il *Misantropo* e il *Tartufo*.

Le commedie del Goldoni. — *Carlo Goldoni*, nato in Venezia nel 1707 e morto a Parigi nel 1793, fu detto, e con ragione, il Molière italiano. A' suoi tempi spadroneggiava sulle scene la commedia dell'arte, oramai ridotta a un informe guazzabuglio di inverosimiglianze, di stramberie e di licenziosità grossolane. Egli si propose di ricondurre la commedia ai suoi uffici di rappresentatrice del vero, di correttrice delle debolezze e delle ridicolaggini umane, e alla sua dignità di opera d'arte; e, pure lottando contro difficoltà d'ogni maniera e contro acri rivalità e gelosie, ebbe la gloria di riuscire nell'intento. Scrisse un numero grandissimo di commedie, rivelandosi osservatore maraviglioso della vita e profondo conoscitore dei caratteri umani. Fra i suoi capolavori ricordiamo *Il Bugiardo*, *La Locandiera*, *I Rusteghi*, *La Casa Nuova*, *Sior Todero Brontolon*, *Le Baruffe Chiozzotte* e il *Burbero Benefico* (Le Bourru bienfaisant) ch'egli scrisse in francese nel 1771, mentre soggiornava a Parigi.

I melodrammi del Metastasio. — Questi melodrammi ebbero fama immensa in Europa per tutto il secolo passato e fino a che i nuovi progressi dell'arte musicale e le idee nuove non modificarono l'intima struttura del dramma. Il vero nome del poeta è *Pietro Trapassi*, nome che fu poi grecizzato in quello di Metastasio da Vincenzo Gravina, celebre letterato, che prese a proteggere il fanciullo poverissimo e l'ebbe come proprio figliuolo. Il Metastasio nacque in Roma nel 1698 e morì nel 1782 a Vienna dove era stato chiamato fin dal 1730 a occuparvi la carica di poeta di Corte. Nei numerosissimi suoi drammi l'azione è convenzionale, i caratteri sono poco precisi, gli affetti stemperati in una dolcezza arcadica ed eccessiva. Ma erano i difetti del secolo. Mirabile invece l'armonia del verso, e mirabile l'arte con cui egli inserisce nel dialogo sentenze morali piene di buon senso e vestite di così natural forma da scolpirsi subito nella memoria. Per questo special-

mente la poesia del Metastasio fu così popolare. I melodrammi suoi più celebri sono la *Didone*, il *Siroe*, l'*Attilio Regolo*, la *Clemenza di Tito*.

Le tragedie dell'Alfieri. — Vittorio Alfieri da Asti, nato nel 1749 e morto a Firenze nel 1803, è il massimo poeta tragico di cui l'Italia si vanti, e nel medesimo tempo è prodigioso esempio di saldezza di carattere e di tenacia di volontà. Dopo una giovinezza scioperata e burrascosa si sprofondò tutto negli studi superando ostinatamente le più gravi fatiche e riuscì a farsi una coltura vastissima e seria. Scrisse in prosa e in verso, tradusse dal latino e dal greco, compose tragedie e commedie, liriche, satire, poemi, opere politiche e morali. Ma deve la sua fama alle tragedie con le quali, come scrive il De Sanctis, « infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale, ristabilì la serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte. »

Sono fra le più celebri il *Saul*, l'*Oreste*, il *Filippo*, la *Virginia*, la *Congiura dei Pazzi*.

I drammi del Goethe e dello Schiller. — Abbiamo citato il Goethe e lo Schiller fra i sommi poeti lirici; ma non meno grande è la loro fama come poeti drammatici, e notevolissima è l'influenza che essi esercitarono sul teatro dei tempi moderni. I loro drammi sono romantici, vale a dire si allontanano del tutto dalle norme della tragedia classica e cercano di riprodurre in tutta la sua complessità e varietà il quadro della vita. Il capolavoro dello Schiller che ebbe entusiasmo ardente per tutto ciò che era bello, grande, buono, è il dramma in cinque atti intitolato: *Guglielmo Tell*.

Del Goethe basti ricordare il *Faust* che, più che un dramma, è un poema drammatico; opera bizzarra, profonda, potente in cui si riflettono tutte quante le aspirazioni dell'anima umana. In quest'opera, piena di un fascino misterioso, il Goethe ha dato libera carriera al suo genio, oltrepassando i limiti dell'arte, mescolando insieme naturale e sovrannaturale, immaginazione e leggenda, ardimenti della fantasia e speculazioni della fredda ragione.

LA PROSA

GENERE NARRATIVO STORICO

La Storia. — La Storia, a volerne dare una definizione semplicissima ricavata dalla etimologia stessa della parola, è il « *racconto dei fatti in conseguenza di ricerche le quali risalgano fin che è possibile alla testimonianza di coloro che li hanno veduti* ». (1)

Istor infatti significa in greco colui che ha veduto coi suoi propri occhi o per lo meno colui che è giunto a conoscere in virtù di proprie indagini ed informazioni. Nel concetto di storia è dunque compreso un concetto di *ricerca*, di *esame critico e intelligente*, il quale presuppone naturalmente l'opera della riflessione e del freddo ragionamento. Ora se pensate a quello che già si è avvertito, che cioè nelle età primitive sovrabbondano l'immaginazione ed il sentimento a scapito della riflessione, e che questa invece è la facoltà indispensabile per quella spassionata ricerca da cui si svolge la storia, intenderete di leggieri che la storia non può sorgere che in periodi di avanzata coltura. Da prima le esuberanti immaginazioni dei popoli gio-

(1) La storia è la narrazione ordinata e ragionata dei fatti dipendenti dalla volontà degli uomini, o che li spingono ad operare, purchè essi siano raccolti in consorzio civile, ossia

vinetti sono portate per natura ad alterare inconsapevolmente i fatti e questi si avvolgono di fantastici abbellimenti che dànno luogo alle *leggende*; poi la coscienza si forma, la ragione mette un freno alla fantasia e il fatto si studia quale è, senza restrizioni od aggiunte, nella sua realtà oggettiva.

Nè basta. Fino a che i fatti vengono affidati alla memoria e alla tradizione orale, la loro alterazione è inevitabile perchè la memoria è infedele e la tradizione orale è incostante. Occorre dunque un mezzo capace di fissare immutabilmente le circostanze reali del fatto, occorre cioè, perchè la storia possa svolgersi, che sia trovata la *scrittura*.

Ma se anche un popolo sia giunto a tal grado di maturità da poter esercitare liberamente la propria facoltà ragionatrice, se anche gli sia nota l'arte della scrittura, non si potrà dire ancora per questo che presso di lui debba e possa svolgersi la storia, intesa come una narrazione completa di fatti insieme concatenati secondo le loro relazioni di causa e di effetto, come un tutto organico profondamente pensato. È cosa ovvia che prima di giungere a tale perfezione anche la storia debba provarsi in esperimenti di minore importanza, debba passare per certi stadii intermedii che le preparano la via allo svolgimento compiuto.

Così quei primi scrittori che raccolsero notizie ancora favolose dei paesi e dei popoli visitati nei loro viaggi o studiarono l'origine di certe città e di certe famiglie non si chiamarono storici, ma semplicemente *logografi*, cioè prosatori; il quale nome ci ricorda come il primo passo con cui lo svolgersi della storia incomincia, sia stato semplicemente l'abbandono del linguaggio poetico per il linguaggio della prosa.

il racconto dei fatti artisticamente narrati."
Le storie si possono dividere secondo il metodo, secondo il tempo e secondo lo spazio. Riguardo al metodo possono essere

Alla vera storia pertanto dovranno precedere forme storiche embrionali e minori.

Le iscrizioni. — Conservar memoria dei grandi avvenimenti e dei personaggi famosi è un istinto dell'uomo, e la storia dell'arte ci dimostra che i popoli, anche nello stato di barbarie, usarono elevar monumenti per ricordo dei fatti che più li interessavano: rozzi tumuli, grossi massi isolati, pietre ammonticchiate, e poi, col progredire della civiltà, obelischi, colonne, archi, statue e va dicendo. Quando l'arte della scrittura fu trovata, il ricordare con poche parole su questi monumenti il fatto o le imprese dell'uomo per cui erano stati elevati fu naturalissima cosa. Nella iscrizione o, come i Greci la chiamavano, nell'*epigrafe*, abbiamo dunque la forma più rudimentale della storia. Le iscrizioni non ricordano che fatti staccati senza nessuna connessione fra di loro, ma a misura che la civiltà progredisce e la coscienza della nazione si forma, l'importanza degli avvenimenti prima trascurati si fa sempre più sentire e cominciano ad avvertirsi le relazioni che li legano insieme. Fra queste relazioni la più semplice, quella che subito si affaccia alla mente è la relazione cronologica, quella cioè che ci presenta i fatti secondo che accadono prima o poi.

Gli Annali. — E così si scrivono gli annali che sono il racconto di fatti accaduti anno per anno. I *Grandi Annali* sono, per esempio, il più antico monumento storico di Roma. I sacerdoti registravano su tavole di legno, anno per anno, gli avvenimenti di maggiore importanza e li esponevano sul muro esterno della casa del gran pontefice, li trascrivevano e li con-

---

(handwritten) annali, effemeridi, giornali; riguardo al tempo la storia si divide in antica, fino al 476 dop. C., medioevale fino al 1492,

servavano con cura religiosa. Annali si trovano presso tutti i popoli nelle epoche più remote della loro esistenza, e di annali abbonda il Medio Evo in ogni parte d'Europa.

Le Cronache. — Gli annali si contentano di registrare i fatti senza raccontarli, la cronaca invece li racconta, ma anch'essa badando unicamente all'ordine del tempo in cui sono succeduti senza nessun riguardo ai legami che li uniscono e senza lume nessuno di critica.

Perciò la cronaca quando racconta fatti del passato accoglie senza discernimento ogni tradizione e riesce il più delle volte un tessuto ingenuo di favole e di leggende, e quando racconta fatti del presente l'autore non dà loro altra unità da quella in fuori che procede dalla successione dei tempi.

Le antiche letterature di ogni popolo hanno abbondanza di cronache; esse a poco a poco, da racconti fantasiosi o da aride enumerazioni di avvenimenti di ineguale importanza, si mutano in quadri vivi ed efficaci della vita del tempo, in narrazioni eloquenti di fatti dei quali l'autore è stato testimonio o parte. Così da noi, per esempio, alle scarne cronache dei primi secoli medioevali succedono quelle passionate di *Ottone Morena* (sec. XII) che narra delle cose di Lodi ai tempi del Barbarossa [1], di *Salimbene parmense* (secolo XIII) che ci dà la vera fotografia morale del suo secolo [2], e più tardi di Dino Compagni che in una

(1) *Historia rerum Laudensium Otonis et Acerbi Morenae.*
(2) *Chronica Fr. Salimbene Parmensis.*

vera opera d'arte narra le vicende di Firenze intorno all'anno 1300.

Avvertenza. — Di queste forme minori si è discorso fino ad ora considerandole, in ordine cronologico, come le prime manifestazioni della storia e quasi come stadii preparatorii della medesima. Ciò non toglie che esse vengano usate anche nei tempi in cui la storia è compiutamente in fiore, da scrittori che hanno la piena consapevolezza dell'opera loro. Così continua presso tutti i popoli civili l'uso delle iscrizioni monumentali, sepolcrali, ecc. Così nel secolo scorso il Muratori scrisse gli *Annali della Storia d'Italia*, e così avendo a narrare fatti contemporanei o molto a noi vicini, per giudicare imparzialmente dei quali ci mancano i necessari documenti, noi ci contentiamo di chiamare cronache i compendii che li riassumono.

La Storia propriamente detta. — Col maturare dei tempi, della civiltà e dell'esperienza si avvertono tra i fatti ben altre relazioni che non siano quelle, assai superficiali, della loro successione nel tempo. Si vede che essi sono insieme concatenati da relazioni di causa e di effetto e che sullo svolgimento dei medesimi hanno capitale influenza le condizioni sociali, le condizioni economiche, l'indole dei popoli, le leggi, i costumi, i principii professati in religione e in filosofia, i genii che sorgono in mezzo alle nazioni e cento altre circostanze di inestimabil valore.

Allora l'insieme degli avvenimenti in un determinato periodo di tempo appare come un tutto organico e vivo che si tratta appunto di esporre nella sua complessità logica, nella positiva sua realtà storica e con i colori e coi movimenti della vita.

La storia pertanto, arrivata a questo grado di perfezione, si può definire *l'esposizione artistica della realtà degli avvenimenti umani*. Vedete da ciò che

tutti i popoli, particolare d'un popolo o d'una città o d'un periodo, monografia, ecc.

prima d'ogni altra cosa essa è *scienza*, perchè è oggetto suo la ricerca del vero e l'esposizione del medesimo senza alterazioni, senza passioni, senza fini prestabiliti, e nel tempo stesso è *arte* perchè l'arte soltanto può elevare il racconto da una nuda e arida nota di fatti a una rappresentazione viva e colorita dei medesimi conforme al modo onde sono accaduti.

Risulta da questo doppio carattere artistico e scientifico della storia che lo storico perfetto dovrà saperli armonicamente fondere nell'opera sua. Come artista è naturale che egli debba avere buona conoscenza della lingua e delle ragioni del bello; ma quel che sopratutto gli bisogna è la intuizione esatta della vita, la limpida acutezza della mente che vede i fatti nell'atto stesso che si svolgono e s'intrecciano, pur rimanendo spettatrice imparziale dei medesimi; gli bisogna insomma quel *senso storico* che distingue lui dal vero e proprio artista, tutto immaginazione e sentimento.

Come scienziato — e trattandosi di storia ciò sovratutto importa — deve saper *volere la verità*, indagandola senza preoccupazioni e senza secondi fini, senza odii e senza amori, coll'unico scopo di giungere a scoprirla, per narrarla quale essa è realmente. Perciò, con rigoroso metodo scientifico, egli farà opera di esame critico e di esperimento interrogando ogni testimonianza che valga a mettere in luce il vero e risalendo fin che è possibile alle fonti della Storia.

Le fonti della storia. — Si chiamano con questo nome tutti quei materiali che servono a darci notizie dei fatti. Tali sono:

le tradizioni, cioè notizie tramandate a memoria di generazione in generazione, consegnate in ispeciali

scritture o raccolte sulla bocca del popolo o vive ancora nella novellistica e nei canti popolari;

i monumenti, che si dicono *parlanti* quando hanno iscrizioni che ricordino la ragione per cui furono fatti (archi, templi, statue, colonne, fontane, ecc., monete, armi, utensili, medaglie) e *muti* quando queste iscrizioni non hanno;

le feste, *gli spettacoli*, *le istituzioni*, *le cerimonie civili e religiose*, ecc. che son destinate a ricordare e a celebrare qualche avvenimento;

i documenti, cioè memorie scritte come relazioni, lettere, leggi, contratti, atti pubblici e privati, diplomi, cronache, opere letterarie di qualsiasi genere che servano a portar luce su di un fatto, su di un personaggio, su una corrente d'idee, ecc.

Fra questa congerie di materiali ve n'ha, com'è naturale, di degni e di non degni di fede, di quelli a cui si può credere ciecamente e di quelli che contengono solo qualche parte del vero; ve n'ha di autentici e di apocrifi, di genuini e di corrotti. È còmpito della *critica* il valutarne l'importanza e il distinguere i veri dai falsi.

Divisioni della storia. — Secondo molti criterii si possono fare delle partizioni della storia, ma il più delle volte l'aggettivo con cui essa è qualificata è più che sufficiente a determinarne la natura. Così non fa bisogno di spiegare che cosa sia *storia universale*, *storia sacra*, *storia municipale*, *storia nazionale*, *storia aneddotica* e va dicendo. Arrestiamoci soltanto a dire della storia in quanto essa è generalmente distinta secondo il tempo e l'estensione.

Riguardo al tempo, diciamo *antica* quella che narra

i fatti dall'origine del mondo sino alla caduta dell'impero romano di Occidente (476 d. Cr.); del *medio evo* quella che da questo punto arriva sino alla scoperta dell'America (1492); *moderna* quella che dal 1492 li continua sino alla rivoluzione francese (1789) e *contemporanea* quella che narra gli avvenimenti succeduti dalla rivoluzione francese sino ai nostri giorni. Tali partizioni, com'è naturale, non hanno che un valore relativo e limitato ai popoli dell'Europa; altri popoli, come l'arabo ad esempio e l'indiano, trascinati in un movimento del tutto diverso dal nostro, dividono la loro storia secondo un punto di vista diverso.

Riguardo all'estensione la storia è *universale* o *particolare*. È universale quando narra i fatti di tutti i tempi e di tutti i popoli del mondo; è particolare quando narra quelli di una parte sola del mondo, o di un solo popolo, o di un periodo limitato di tempo, o di una città, o di un'istituzione, o di una famiglia, o di un uomo, ecc.

Una *Storia Universale* scrisse ad esempio il nostro Cesare Cantù; storie particolari sono, per citarne alcune, la *Storia d'Europa* del Giambullari, la *Storia d'Italia* del Guicciardini, la *Storia del secolo XIX* del Gervinus, la *Storia d'Inghilterra* del Macaulay, la *Storia della Rivoluzione di Firenze* di Gino Capponi, la *Storia delle Compagnie di ventura* del Ricotti, la *Storia delle Repubbliche italiane* del Sismondi, la *Storia di Carlo V* del De Leva, ecc. ecc.

Minori forme di storia. — *I commentarii.* — I commentarii son memorie che scrive intorno a certi fatti pubblici colui che vi ha preso parte o ne è stato testimonio. Più che storia sono dunque materiali di

storia, poichè i fatti si registrano secondo l'ordine di tempo in cui succedono senza riguardo al loro intimo legame; ma queste memorie si scrivono, per ordinario, in tempi di matura civiltà da uomini che hanno la piena coscienza dell'opera loro e anzi corredano spesso di considerazioni e di *commenti* i fatti narrati. Sono cioè opera personale, soggettiva e assai di rado imparziale. Modello del genere sono i *Commentarii della guerra gallica e della guerra civile* di Giulio Cesare.

Biografia ed autobiografia. — La biografia, come dice la parola stessa, è il racconto della vita di un uomo. Nelle società antichissime non può cader in mente a nessuno di narrare i casi dell'individuo, meno che egli sia un eroe od un re, nelle gesta dei quali tutta intera la storia del popolo si riassume. Ma a misura che la civiltà progredisce e si conosce di quale importanza siano per la società stessa le virtù pubbliche e private degli individui e i loro esempi e la loro eccellenza nelle arti, nelle lettere, nelle scienze, nelle industrie, vien naturale il desiderio di ricordarne le azioni e di scriverne la vita. Sono biografie le *Vite degli uomini illustri* del greco Plutarco (50-120 d. Cr.), le *Vite degli illustri pittori, scultori e architetti* del nostro Vasari (sec. XVI), la *Vita di Galileo Galilei* del Viviani (sec. XVII), ecc.

Quando poi la vita che si scrive è la propria, l'opera vien detta con parola greca *autobiografia*, cioè racconto della vita di sè stesso. Tali sono la *Vita di Benvenuto Cellini* (sec. XVI), le *Memorie* del Goldoni, la *Vita di Vittorio Alfieri*, i *Miei ricordi* di Massimo d'Azeglio, e anche (sebbene non comprendano la vita intera) *Le mie prigioni* di Silvio Pellico.

Conclusione. — Nei tempi moderni e specialmente dopo che i progressi dei metodi scientifici agevolarono i mezzi di giungere alla scoperta del vero, s'accrebbe e si fece sempre più intensa la curiosità di conoscere la realtà delle cose e l'origine loro e il loro successivo svolgimento. La storia per conseguenza allargò smisuratamente la sua sfera d'azione e ricercò le ragioni del sorgere e del progredire d'ogni manifestazione dell'attività umana. Si ebbero quindi storie delle religioni, della filosofia, della letteratura, delle scienze e delle lingue, delle arti, delle industrie, del diritto, del commercio, ecc. Dappertutto, in una parola, la storia portò la sua fiaccola analizzando e scrutando ogni cosa a fine di ricostituire, nelle sue infinite estrinsecazioni, la vasta unità del pensiero umano.

I PRINCIPALI
FRA I SOMMI SCRITTORI DI STORIE

Si capisce di leggieri che sarebbe impresa lunghissima e da richieder volumi il voler dare notizia delle eccellenti opere storiche di cui la letteratura d'ogni paese si vanta. In tanta ricchezza di nomi famosi giovi citarne almeno alcuni che meritano per qualche riguardo di essere fra gli altri segnalati

Greci. — *Erodoto di Alicarnasso* (484-408 av. Cr.). — È chiamato il *padre della storia*, sebbene le sue *Istorie* tengano molto ancora del poetico e possano chiamarsi una epopea in prosa. Volendo narrare le guerre sostenute dai Greci contro i Persiani per la propria indipendenza egli si attarda a dire le origini e le vicende di ogni popolo del quale gli occorre far menzione, per modo che la sua è una vera Storia universale. Le notizie egli le attinse nei lunghi viaggi che fece; e raccontando gli umani avvenimenti considera questi come dipendenti dalla immediata volontà degli Dei.

Tucidide, ateniese (471-403?). — Con Tucidide abbiamo la maturità della Storia. Scrisse la *Storia della Guerra del Peloponneso*, studiando acutamente i fatti nelle cause loro e nelle loro conseguenze e portandone giudizio sicuro. Nel primo libro riassunse la storia della Grecia in modo, per i tempi, meraviglioso. Celebri sono nell'opera sua le *concioni* che mette spesso sulle labbra dei personaggi, concioni che in realtà non sono state in quel modo pronunciate, ma che servono a lumeggiare i caratteri degli uomini e le circostanze dei fatti.

Latini. — *Tito Livio*, di Padova (59-17 av. Cr.). — L'opera di Tito Livio, che nei codici più autorevoli ha il titolo: *Ab urbe condita libri* (Dalla fondazione di Roma, libri) constava di 142 libri di cui non rimangono a noi che soli 34 dei quali dieci raccontano la storia di Roma dalle origini sino al 293

av. Cristo, e gli altri ventiquattro vanno dalla seconda guerra punica all'anno 167 av. Cr. Il rimanente andò perduto, meno pochi frammenti. Come indagine scientifica le storie di Tito Livio non hanno grande valore, mancando in esse quel metodo critico che oggi vuol essere la prima condizione di una buona opera storica. Ma presso gli antichi più che opera di scienza la storia era considerata come opera d'arte; e come tale la storia di Livio ha pregi inestimabili di lingua e di stile ed è lettura seducentissima anche per gli alti intendimenti morali e civili dello scrittore.

Cornelio Tacito (55-120?). — Le principali opere di Tacito sono le *Historiae* e gli *Annales*. Le prime constavano di 14 libri, ma noi non ne abbiamo che i primi quattro e parte del quinto. Narravano gli avvenimenti succeduti dal 69 al 96 dell' Era volgare. E così pure degli *Annali* non ci rimangono che frammenti, onde il racconto che va dalla morte di Augusto a quella di Nerone è interrotto da frequenti lacune. In Tacito son notevoli l'esame critico delle fonti, lo spirito d'osservazione e d'analisi, la sapiente intuizione delle cause dei fatti e dei loro intimi legami. Ma ciò per cui sopratutto egli primeggia è lo stile scultorio serrato, vigoroso, col quale ritrae uomini e cose, rileva le qualità buone e cattive dei personaggi, e mette alla gogna le turpitudini di quei tempi corrotti.

Italiani. — *Niccolò Machiavelli*, fiorentino (1469-1527). — Il Machiavelli fu il primo tra gli Italiani che tracciò alla storia la vera sua via, innalzandola da semplice narrazione di fatti esteriori a rappresentazione dell'intima vita dei popoli, studiata nei mutamenti di governi e di partiti, nel cozzo delle opinioni, nel contrasto delle umane passioni. È la natura dell'uomo quella che egli va investigando, con profonda mente di filosofo e con metodo positivo. Nei *Discorsi sulla prima deca* di *T. Livio* e nel *Principe*, più che storico egli è scrittore di scienza politica. L'opera sua veramente storica ha per titolo: *Storie fiorentine*. Sono otto libri che narrano gli avvenimenti di Firenze dal 1215 sino alla morte di Lorenzo il Magnifico; ma il primo di questi libri è un quadro a larghi tratti della storia generale d'Italia dalla caduta dell'Impero d'Occidente sino ai primi anni del sec. XV. In ciò egli prese

esempio da Tucidide che imitò pure nelle concioni, e nello stile scultorio e ricco di vividi colori.

Francesco Guicciardini, fiorentino (1482-1598). — Accanto al nome del Machiavelli si suol porre quello del Guicciardini il quale è pensatore men profondo del primo e anche meno efficace scrittore, mentre poi lo supera di penetrazione nel ricercare le cause dei fatti e le circostanze che ne accompagnano lo svolgimento. L'opera sua capitale è la *Storia d'Italia* che comprende quarant'anni di storia italiana dalla calata di Carlo VIII nel 1494 all'anno 1534.

Ludovico Antonio Muratori, di Vignola nel Modenese (1672-1750). — Se vi ha uomo benemerito degli studi storici, questi è il Muratori. La sua erudizione vastissima e profonda, l'instancabile assiduità al lavoro, la abbondanza della produzione sempre utilissima, appaiono davvero miracolose. In 27 grossi volumi *in folio* raccolse una quantità di cronache e di documenti d'ogni genere riguardanti il Medio Evo (*Rerum italicarum Scriptores*), inaugurando così gli studi storici intorno alla trascurata età di mezzo. Di qui tolse materia a scrivere le *Antichità del Medio Evo*. Gli *Annali d'Italia* che vanno dal principio dell'era volgare al 1500 e le *Antichità estensi* sono, con quelle due prime, le sue opere principali, a cui si aggiunge una quantità di scritti minori. Queste colossali fatiche del Muratori servirono a porre le fondamenta della storia generale dell'Italia.

Francesi. — *Agostino Thierry*, di Blois (1795-1856). — Anche in Francia al principio del nostro secolo la storia cessò di essere un passatempo di eruditi e quasi una parafrasi della cronaca, narratrice esclusiva di avvenimenti esteriori come guerre, trattati, ecc. Prese invece a dar conto dello stato sociale dei popoli, delle loro credenze, delle loro istituzioni, delle industrie, del commercio, delle scienze, delle arti. Il *Guizot* colla sua *Storia della civiltà*, il *Michelet* con la sua *Storia di Francia* e il *Thierry* coi celebri *Racconti dei tempi merovingi* ne diedero i primi esempi. In quest'ultima opera la scienza si sposa in modo mirabile all'arte; l'autore si vale di tutte le scienze ausiliarie, archeologia, paleografia, epigrafia, ecc. e ricostituisce la storia del passato con una forma così pittoresca che lo fa rivivere dinanzi a noi.

Inglesi. — *Edoardo Gibbon*, di Putney (1737-1794). — Fu detto che la *Storia della decadenza e della rovina dell'impero romano* del Gibbon è la più bella opera storica della letteratura inglese. Il primo volume venne alla luce nel 1776 e l'opera intera fu compiuta nel 1787. La critica posteriore notò non pochi errori in questa storia, ma ciò non ostante essa è un quadro stupendo di quella drammatica età che va da Marco Aurelio a Costantino. Son coscienziose le indagini, acuti se bene talora parziali i giudizi e limpida e colorita la forma narrativa nella quale è visibile per altro un'ironia fine ed amara.

Tommaso Macaulay di Bothler-Temple (1800-1859). — I primi volumi della *Storia d'Inghilterra dai tempi di Giacomo II*, del Macaulay, apparvero nel 1848 e in otto anni ebbe dodici edizioni quest'opera che immortalò il nome del suo autore, e levò immenso entusiasmo. Abilissimo nell'uso delle fonti, pittore felice di caratteri, narratore di immensa efficacia, il Macaulay fa un quadro completo della vita pubblica e privata del popolo inglese, e inneggia alla libertà politica da esso conquistata. È anche autore di una serie di biografie a cui egli diede il titolo modesto di *Saggi* e che sono studi profondi e seducentissimi intorno a parecchi grandi uomini come Dante, Petrarca, Milton, Machiavelli, Federico il Grande, Byron, ecc.

Tedeschi. — *Giorgio Niebuhr* (1776-1831). — L'opera capitale del Niebuhr è la *Storia Romana* la quale fa veramente epoca per l'influenza che ebbe sopra gli studi intorno alle età classiche. Egli per primo tentò di sostituire la verità storica alla leggenda in cui sono avvolti i primi secoli di Roma, e ricorse perciò alla erudizione e alla critica e molto anche cercò di divinare per forza di ingegno. Diede così un nuovo indirizzo a questi studi e aperse il campo a discussioni infinite dalle quali per altro la storia delle età classiche venne sempre meglio chiarita. E questo indirizzo seguirono, fra gli altri, il *Curtius* nella *Storia greca*, il *Mommsen* nella *Storia romana*, il *Gregorovius* nella *Storia di Roma nel Medio Evo*.

GENERE NARRATIVO D'IMMAGINAZIONE

La Favola. — Noi abbiamo già parlato della favola comprendendola fra i componimenti poetici di genere narrativo, perchè infatti, come opera d'arte, essa è scritta nella massima parte dei casi in poesia, ed è un frutto spontaneo di quella esuberante immaginazione che nelle età primitive fa che l'uomo non distingua se stesso dalla natura che lo circonda, ma ad ogni essere della medesima conceda le sue proprie qualità, i suoi propri sentimenti. Ma siccome le favole si scrissero anche in prosa, e la loro origine si confonde con quella delle novelle popolari, qui è il caso di discorrerne con qualche maggior particolare.

Si son fatte dai rétori delle sottili distinzioni tra *favola* ed *apologo*, distinzioni oramai cadute in disuso. Si potrebbe anche dire che la favola è parola generica con la quale si intende *un racconto qualsiasi di cosa inventata*, mentre apologo indica *un racconto in cui si fanno operare e parlare animali e cose inanimate, volendo significare cose umane*; ma nella letteratura questo ultimo racconto si chiama favola senz'altro, per antonomasia. E suol essere componimento breve, terminato da una lezioncina espressa in poche parole, quella a cui diamo il nome di *moralità* o *morale*.

Come vedete, la favola ha intendimenti essenzialmente didattici e raccoglie e diffonde i primi tesori dell'esperienza con quella forma allegorica che già dicemmo esser carattere delle età primitive. Come tale la favola è antichissima e va storicamente a metter capo all'Oriente, sede prima della grande *famiglia ariana* che poi si divise in varie stirpi, le quali popolarono diverse parti del mondo, portando seco le comuni tradizioni, i comuni concetti della vita e le comuni leggende. Ciascun popolo adattò poi queste all'indole sua particolare, e le alterò e le accrebbe; così si spiega come, ad onta di tante varianti che le rendono dissimili, le favole e le novelle sparse nei varii paesi d'Asia e di Europa rivelino alla scienza che le studia la comune origine loro. A persuadere della verità di questo fatto basterebbe per esempio esaminare le curiose trasformazioni subìte, attraverso i secoli e nei varii paesi, dal *Panciatantra*. È questa una raccolta di novelle e di apologhi indiani, ove si introducono spesso animali a operare e a parlare come se avessero intelletto; or bene, tali favole voi le trovate, se bene con veste diversa, disseminate qua e là per tutto il mondo.

Presso i popoli di stirpe non ariana s'incontrano anche favole di carattere del tutto diverso, e ciò è naturale; il lavoro d'immaginazione da cui queste rappresentazioni allegoriche della vita scaturiscono è uno in tutte le razze umane, ma è differentissimo il modo onde la vita vien concepita, e quindi rappresentata dalle une o dalle altre. Ciascun popolo pertanto può avere un prodotto suo proprio e speciale.

Dal fondo comune di tali racconti favolosi si trasse col tempo ispirazione a inventarne, per analogia, degli altri, e i letterati s'impossessarono anche di questa

forma popolare. Si scrissero allora favole in versi e in prosa; ma la poesia, che dà al breve racconto maggior grazia e piacevolezza, rimase sempre il linguaggio prediletto della favola, fino a che nei tempi nostri questo genere cadde del tutto in disuso.

Fra noi compose favole in prosa *Agnolo Firenzuola*, scrittore del cinquecento, il quale molte ne inserì nell'opera intitolata *La prima veste dei discorsi degli animali*, opera che deriva da un trattato latino del secolo XIII, *Directorium umanae vitae*, il quale deriva a sua volta dall'indiano *Panciatantra*.

La Novella. — Nel concetto moderno la novella si può definire « *il racconto circostanziato ma non troppo complesso di un qualche fatto della vita privata, o vero o inventato secondo le leggi della verosimiglianza* ».

Voi per altro siete già avvertiti che le forme letterarie, quali oggi le possediamo, sono il prodotto ultimo di una serie di continue evoluzioni; e così si dica della novella, a cui, se la consideriamo nei tempi antichi, quella definizione che sopra abbiam dato non converrebbe per nulla, perchè anzi l'inverosimile ed il fantastico furono una volta i soggetti preferiti della novella. Il concetto della verosimiglianza appartiene interamente ai tempi moderni che han voluto l'arte rappresentatrice della realtà positiva della vita.

A bene intendere queste trasformazioni successive della novella giovi rammentare alcuni fatti a cui già accennammo discorrendo di altri generi letterari; nè è maraviglia che qui si debbano ripetere, perchè ogni forma letteraria essendo il prodotto di un naturale bisogno dello spirito, si capisce che tutte debbano presentare, nel loro modo di svolgersi, delle maggiori o

minori analogie secondo che son maggiori o minori le analogie fra quei varii bisogni.

È istinto dell'uomo conservare e tramandare la memoria dei fatti da lui compiuti o uditi o veduti e che gli han ripieno l'animo di forti commozioni; ma quelli che da prima lo interessano sono i fatti che appartengono alla vita collettiva della nazione, e se il racconto dice le gesta di un eroe o di un re, gli è perchè nella storia di questi si riassume fantasticamente la storia del popolo intero. Così a soddisfare questo istinto sorge l'epopea, che si intesse delle leggende create dalla fervida immaginazione. Viene poi un tempo in cui non solo i fatti della vita collettiva, ma anche quelli della vita privata destano curiosità e interesse, tanto più vivi quanto più la coscienza della personalità si svolge e si afforza. Allora accanto alla augusta leggenda che dice le imprese solenni del popolo intero e i suoi mistici sgomenti dinanzi alla maestà incompresa della natura, ecco sorgere una leggenda più dimessa che narra i casi privati, le avventure degli individui, lagrimevoli o liete: sorge la *novella*.

Nè i casi privati appaiono subito quello che sono; bisogna che passino secoli e secoli prima che la realtà positiva abbia il potere di eccitare la curiosità e l'interesse. Da principio alla visione reale delle cose si mesce la immaginazione che le altera, le trasforma, le colorisce, cosicchè le novelle son chiamate allora con nomi che ne indicano il carattere fantastico e leggendario: sono *fiabe* in Italia, *paramythia* in Grecia, *contes* in Francia, *cuentos* in Ispagna, *märchen* in Germania, *folk-tales* o racconti popolari in Inghilterra. Sono infatti produzioni inconscie della immaginazione del popolo, e tutte le genti primitive hanno il loro patrimonio

di fiabe, il quale corrisponde a quel periodo di spontanea produzione epica che chiamammo appunto dell'*epica naturale*.

Il periodo che segue è artistico; quando cioè la coltura è più avanzata sorgono i letterati i quali metton le mani in quella greggia materia popolare e ne ricavano un'opera d'arte lavorando intorno agli argomenti tradizionali, aggiungendo del proprio per imitazione, togliendo anche i soggetti dalla vita contemporanea, ma senza partirsi dai mezzi e dagli scopi dell'antica novella, che cercava unicamente di dilettare col racconto di interessanti avventure, di casi comici o drammatici. Questa novella fiorì sopratutto in Italia per opera di molti nostri eccellenti scrittori.

Finalmente nei tempi moderni (di cui abbiam notato tante volte le tendenze scientifiche) la novella si trasformò radicalmente, mirando a riprodurre, in piccolo quadro ma fedele, la realtà della vita interiore ed esteriore. L'immaginazione vi ha parte, perchè è còmpito suo avvivar la materia col fascino dell'arte; ma la materia stessa non può derivare che dalla osservazione diretta e profonda del vero.

A designare questi tre momenti principali dello svolgimento della novella noi distingueremo la *novella popolare*, la *novella dell'arte*, e la *novella moderna*.

Novella popolare. — Come la novella sia nei tempi più antichi il prodotto spontaneo della immaginazione popolare, che s'interessa ai casi della vita individuale dopo d'aver celebrato coll'epica i casi della vita collettiva, abbiam veduto più sopra. Se poi il primitivo suo luogo d'origine siano quegli altipiani asiatici dove i popoli ariani soggiornavano innanzi alle loro emigrazioni,

oppure sia l'India, come altri crede, non è quistione da trattarsi in questi cenni elementari. Solo vi basti sapere che nei varii paesi dell'Oriente tali raccolte di fiabe si trovano in grande abbondanza, e specialmente nell'India, dove ebbero già in tempi remotissimi una qualche rudimentale elaborazione artistica, che però non toglie loro il carattere di spontaneità primitiva. Tale è per esempio oltre il *Panciatantra*, già citato, il *Sindibat*. Qui la elaborazione artistica, che presuppone una materia già prima esistente, è visibilissima nell'azione centrale intorno alla quale i racconti vari si raggruppano. *Sindibat* è un saggio che vuole scampare un giovane principe affidato alle sue cure dai pericoli che le stelle gli minacciano. E siccome il principe dovrà morire se parli prima di un termine fissato, così Sindibat lo consiglia di star muto. Frattanto il principe, calunniato, è condannato a morte dal re suo padre; e la condanna ora è confermata ora è sospesa secondo l'effetto che fanno sull'animo del re molte novelle che gli vengon narrate, finchè arriva il giorno in cui il principe può parlare e scolparsi delle accuse, riacquistando la grazia del padre e il trono. Queste novelle si diffusero poi per tutto l'Occidente, e noi ne abbiamo, per esempio, una redazione nel *Libro dei Sette Savi*, del secolo XIII.

Nè diverso è il carattere di quelle famose novelle persiane che tutti conoscono col nome di *Mille e una notte;* quivi un Sovrano orientale ha condannato a morte la sultana sua moglie, ma differisce di giorno in giorno l'esecuzione della sentenza per udire la continuazione di certi racconti che quella gli vien facendo.

Erano dunque disseminate per tutto l'Oriente queste fantasiose novelle, e certo una parte delle medesime erano già emigrate in altri paesi del mondo insieme

coi popoli che avevano abbandonate le sedi antiche; ma la diffusione loro si fece più immensamente maggiore quando Oriente e Occidente vennero a contatto per ragioni di commerci, per le crociate, e per l'influenza che la civiltà araba esercitò nel Medio Evo sulle nostre letterature.

Figuratevi le società europee in quei tempi medioevali, tempi di così scarsa coltura e di immaginazione così giovanile: pensate alle maraviglie che dovevan narrare i reduci dalle guerre e dai viaggi nei paesi orientali, ricordatevi il carattere cavalleresco di quei secoli in cui fioriva di nuovo, come nell'età primitiva, l'epica leggenda, e intenderete facilmente come la materia delle novelle dovesse propagarsi rapida e bene accolta per ogni dove. Non è quindi da far le maraviglie se la scienza moderna riconosce in queste novelle, ad onta delle mille alterazioni da esse subìte nei varii tempi e nei varii luoghi, la loro origine comune; tal novellina in cui si raccontano casi di qualche personaggio contemporaneo, studiata da presso e seguìta nelle sue trasformazioni, si rivela antichissima e già riferita a qualche personaggio orientale.

Ciascun paese ha un ricco patrimonio di queste novelle a cui una volta si dava poca importanza, e che oggi sono ricercate con amore come quelle che porgono un aiuto immenso alla scienza che studia le origini dei popoli; a noi basti ricordare il nostro *Novellino*, raccolta di novelle antiche appartenenti al secolo XIII; chiunque sia colui che adunò questi racconti e diede loro la forma nella quale li possediamo, egli non fece che raccoglier le novelle quali correvano sulle labbra del popolo, e spesso anzi non ne dà che lo schema sul quale poi il novellatore ricamava le sue fioriture.

Aggiungete a queste novelle quelle altre che nacquero dal sentimento religioso dei popoli medioevali e riguardavano specialmente la vita dei Santi (come da noi i *Fioretti di San Francesco*), aggiungete ancora quelle di carattere leggero, sensuale e satirico, che accennano a una prima reazione contro l'ascetismo dei tempi (come ad esempio i *favolelli* francesi), ed avrete tutta la novellistica popolare, dalla quale poi i letterati ricaveranno materia alle loro novelle d'arte.

Novella d'arte. — La novella venne coltivata specialmente in Italia, che fra le nazioni europee fu la prima a dar esempio di intellettuale risveglio; i nostri novellatori furono tanti e così eccellenti che questo genere letterario si mantenne per secoli quasi esclusivamente italiano. Il primo che fece della novella un'opera d'arte fu Giovanni Boccaccio. Or bene, questo autore non fa altro che rimaneggiare i materiali preesistenti, togliendo i soggetti dal fondo popolare, sia esso di derivazione orientale, o religiosa, o cavalleresca; ma a questa greggia materia popolare egli dà splendida veste, fa della novella un tutto logico ed organico, mette in rilievo i caratteri, anima la scena con le descrizioni e coi dialoghi, piega la lingua a narrare con efficacia mirabile le più varie avventure, dalle comiche alle pietose, dalle tragiche alle grottesche.

L'esempio del Boccaccio trascinò tutti gli altri; e anche nel Cinquecento la novella non ebbe a subire influenze di grande importanza dai modelli classici, perchè nè in Grecia nè in Roma questo genere ebbe mai cultori degni di riguardo. La novella pertanto rimase fedele al tipo fissato dal Boccaccio, cioè il racconto di un intreccio di casi più o men fantastici, dove

si riferisce qualche avvenimento lieto o pietoso, qualche astuzia o burla o risposta arguta.

Nella materia popolare si continua naturalmente ad attingere sempre; ma si capisce del pari che l'artista novellatore finirà con prendere i suoi soggetti anche nella storia dei tempi passati, e nella vita contemporanea, sol che paiano tali da poter destare interesse; così per citare un esempio Luigi Da Porto e Matteo Bandello (sec. XVI) narrano i commoventi amori di Giulietta e Romeo.

La novella séguita da noi a scriversi su questo tipo fino al principio del nostro secolo, narrando piacevoli avventure o casi fortunosi che l'immaginazione inventa e colorisce, tanto più accetti quanto più strani e fuor dell'ordinario.

E anche le pure fiabe trovarono i loro cultori che ne fecero delle squisite opere d'arte, specialmente per lettura dei fanciulli, a educazione della loro fantasia e del loro cuore. E anche qui si elaborò talora la materia antica, tal'altra si inventò imitandola: così nel secolo nostro i tedeschi fratelli Grimm raccolsero col titolo *Racconti de' fanciulli e della casa* molte leggende de' tempi medioevali, così lo scrittore danese Andersen (1805-1875) diede con le sue *Fiabe* un maraviglioso esempio di racconti sani e piacevolissimi per la gioventù.

Novella moderna. — Nei tempi moderni, come già si disse, la novella subì una trasformazione radicale, dovuta a ciò che ogni forma letteraria tende ad essere oggi, più o meno secondo la propria natura, la riproduzione fedele della realtà della vita. Tanto più adunque dovette seguire quest'indirizzo la novella il cui primitivo ufficio era già quello di narrare i casi della vita

individuale; ma se in antico questi casi erano alterati dalla immaginazione, ai nostri giorni invece sono studiati con particolar cura della verità. Le avventure immaginate vogliono essere verosimili, i caratteri quali sono in natura, le azioni determinate da logici impulsi; la novella moderna pertanto non lascia inesplorato nessun angolo del cuore umano di cui studia gli affetti e le passioni e le conseguenze che nascono dai loro contrasti; tratta argomenti d'ogni specie, cerca infine ogni modo di penetrare nelle intimità della vita per darne un quadro fedele.

Non si differenzia dunque dal *romanzo* se non perchè essa è più breve e nell'intreccio dei casi presenta molto maggior semplicità.

Il Romanzo. — Il romanzo pertanto non è che una novella allargata, in cui più numerosi sono i personaggi, più complicati gli avvenimenti, più vasta la scena ove l'azione si svolge. Come tale esso riconosce le origini medesime della novella, e noi potremmo chiamare romanzi tutte le lunghe narrazioni di casi della vita privata e famigliare; ma il nome stesso dato a questa forma letteraria dimostra che essa è più specialmente un prodotto delle età medioevali.

Di siffatte narrazioni, che del resto sono ben lontane dall'avere i caratteri dei nostri romanzi, ne troviamo presso i Greci, nei tempi della decadenza letteraria: Senofonte Efesio per es. (III sec. dopo Cr.) raccontò le avventure di Abrocome e di Antia; Eliodoro di Emesa (sec. IV) quelle di Teagene ed Eraclea; Longo Sofista (VI sec.) gli *Amori pastorali di Dafni e Cloe;* e ne ebbero, ma anche in minor numero, i Latini, fra i quali basti ricordare Apuleio che nel suo *Metamorphoseon*

raccontò i casi di un cotal Lucio, convertito in asino e poi restituito alla forma umana; ivi, fra altri episodi, è quello veramente delizioso di *Amore e Psiche.*

Ma non sono tali racconti, come già s'è detto, veri romanzi; i quali in realtà si formarono nei tempi medioevali da quel fondo di maravigliose leggende che diedero anche materia al poema romanzesco. Vi fu chi prese a narrare in prosa le avventure dei cavalieri e degli eroi antichi trasformati dalla fantasia popolare, le storie di magìe, di incantesimi, di amori contrastati; ed essendo tali casi esposti nelle lingue *romane* o *romanze*, cioè in quei volgari che venivano a poco a poco sostituendosi al latino, i racconti stessi si chiamano romanzi. A queste narrazioni in prosa volgare allude Dante nel XXVI del *Purgatorio*, quando a Guido Guinizelli fa dire del poeta provenzale Arnaldo Daniello che superò tutti in comporre

Versi d'amore e prose di romanzi.

La storia adunque del romanzo cavalleresco è un po' quella dello stesso poema; quando le mutate condizioni dello spirito pubblico e della società non furono più favorevoli a quello sfoggio di immaginazione che si dilettava dell'inverosimile e dello straordinario, quando si cominciò a volere dall'arte una rappresentazione più reale della vita, cessò il regno del poema, e cessò anche il regno del romanzo inteso in quel senso che abbiam detto. Esso anzi si trasformò a poco a poco accostandosi alla realtà, e venne a sostituire nei tempi moderni la poesia dell'immaginazione.

Lasciate da parte le avventure fantastiche, il romanzo fu a volta a volta idillico e pastorale, filosofico, didattico, sentimentale, satirico, narratore di scandali e di

impudenti amori; sempre più rispecchiava i costumi e le opinioni e i gusti contemporanei, sempre più si preparava ad essere l'interprete fedele della natura e della società umana. Oggi appunto il romanzo ha la pretesa di essere quasi un'opera di scienza, e di basarsi su *documenti umani* per rappresentare la realtà della vita.

Il romanzo moderno. — Il romanzo narra dei *fatti* i quali si svolgono in questo o in quel modo secondo il *carattere* dei personaggi e l'*ambiente* in cui essi si trovano. Or bene, fino al principio del nostro secolo il romanzo insisteva sopratutto sui fatti, ed era perciò *romanzo di avventure*, *romanzo drammatico*. E drammatico è ancora il romanzo *storico* che si può dire iniziato dall'inglese Walter Scott (1771-1832) e che è rappresentato in Italia da quell'immortale capolavoro dei *Promessi Sposi*. Il romanzo storico prende ad argomento un avvenimento della storia e v'intreccia fatti e personaggi inventati secondo il verosimile, collo scopo di riprodurre quella società, quei tempi e quei costumi.

Ma ai dì nostri più che all'*azione* si volle por mente ai *caratteri* dei personaggi o della società, dai quali caratteri l'azione stessa dipende, e si ebbe il *romanzo psicologico* e il *sociale;* all'*ambiente* che tanto influisce sugli atti umani, e si ebbe il *romanzo naturalista.*

Il romanzo psicologico, entrando nelle intimità dell'anima, descrive il sorgere delle passioni, il loro svolgersi e gli effetti che ne derivano. Fa per così dire la storia del cuore umano, nel momento in cui è combattuto da affetti potenti.

Il romanzo sociale, studiando il carattere e le condizioni della vita sociale in un dato tempo, mette a

nudo le piaghe da cui essa è tormentata e i difetti a cui si vuol porre rimedio.

Il romanzo naturalista ha speciale riguardo all'ambiente, vale a dire a tutto quel complesso di circostanze, come inclinazioni ereditate, influenze di clima, condizioni di nutrimento e di educazione, ecc., da cui credono alcuni che le azioni umane siano esclusivamente determinate. Pretende far opera di scienza dimostrando che quanto l'uomo fa si spiega con le leggi dell'organismo suo e con le condizioni dell'ambiente in cui vive.

In conclusione, voi potete ora vedere come il romanzo moderno, allontanatosi del tutto dalle origini sue, tenda appunto a rappresentare, sotto ogni suo aspetto, la realtà della vita; non fa quindi maraviglia se questa forma d'arte gode oggi di così largo favore, poichè è essa che sostituisce ai nostri tempi quella feconda poesia d'immaginazione, la quale creava un giorno le fiabe, le novelle fantastiche e le epiche leggende.

I CAPOLAVORI DEL GENERE NARRATIVO D'IMMAGINAZIONE.

Anche qui fa appena d'uopo avvertire che, in così sterminata abbondanza di novelle e di romanzi famosi, sarebbe opera lunghissima enumerare anche solo i più degni; basti citare, per ciascuna specie da noi ricordata, qualcuna di quelle opere che l'universale consenso giudica capolavori e che son note per tali non solo in questa o quella letteratura, ma presso tutte le nazioni.

Il Decamerone, di Giovanni Boccaccio (1313-1375). — Nel 1348 la città di Firenze fu desolata da una peste fierissima che il Boccaccio descrive appunto con vivi colori nella introduzione della sua opera. Or egli immagina che sette giovani donne e tre uomini, per fuggire il flagello, si ritirino in una villetta dei dintorni e quivi passino il tempo in festa e sollazzo. Ogni giorno una di quelle dieci persone, eletta per turno, ordina quali abbiano ad essere le operazioni della giornata, fra le quali v'è sempre questa, che ciascuno debba raccontare una sua novella. Durando dieci giorni il soggiorno della lieta brigata nella villa, le novelle raccontate vengono ad essere cento, onde il titolo dell'opera *Decamerone* dal greco *deka imerai*, dieci giornate.

Queste novelle del Boccaccio son note in tutto il mondo civile per la mirabile efficacia con cui ritraggono la vita quotidiana del tempo, nelle classi elevate e nelle inferiori. Sebbene i materiali provengano dalla preesistente novellistica popolare, il Boccaccio ha saputo improntarli di una modernità grande, adattandoli ad esprimere i costumi e le idee del suo secolo; nel Decamerone la commedia umana si svolge in tutta la sua varietà e la satira la accompagna. Come novellatore, ad onta di un importuno latineggiar del periodo, il Boccaccio non ha

chi lo superi, tanto è potente di evidenza nelle descrizioni, nel dialogo, nella rappresentazione dei caratteri. Solo è da deplorare che il racconto sia contaminato così spesso da oscenità grossolane a cui si ribella ogni animo gentile; si può ripetere a proposito di lui ciò che fu detto a proposito di altri licenziosi scrittori antichi e moderni: — Perchè dunque bisogna pagare a così caro prezzo il piacere di ridere un pochino?

La novella d'arte in Italia mette capo sempre al Boccaccio, e imitatori suoi, in maggiore e minor grado, sono Franco Sacchetti nel Trecento, il Bandello, il Lasca, lo Straparola, il Firenzuola ed altri nel Cinquecento.

Il Romanzo. — Romanzi d'avventura, narranti ogni maniera di casi fantastici, abbondano nel Medio evo in ciascun paese d'Europa, e basti ricordare, fra gli italiani, i *Reali di Francia* e il *Guerrin Meschino*, di carattere essenzialmente popolare. Su questo modello altri scriveva già allora delle opere d'arte, come fece lo stesso Boccaccio che nel *Filocopo* narrò gli amori e le vicende di Florio e Biancafiore. Ma, come vedemmo, il romanzo nei secoli seguenti assunse altre forme e si propose scopi diversi.

Romanzo didattico. — *Le avventure di Telemaco* di Fénélon (1651-1715). Il romanzo famoso che Fénélon, arcivescovo di Cambrai, scrisse per l'educazione del Duca di Borgogna affidato alle sue cure, è uno dei più popolari. L'autore, narrando a suo modo le vicende di Telemaco che va alla ricerca del padre Ulisse, fa passare sotto ai nostri occhi tutti i vizi e tutte le virtù, il cui spettacolo può servir di freno o di stimolo al suo allievo. Telemaco, giovane ed impetuoso, è corretto a poco a poco dell'amabile sapienza di Mentore, sua guida, e dalla scuola dell'esperienza e del dolore. Una purità deliziosa di morale evangelica, e una vivissima pittura del fascino esercitato dalla virtù raccomandano la lettura di questo romanzo, che è pure giudicato dai Francesi come un capolavoro di stile.

Vita e meravigliose avventure di Robinson Crusoè, dell'inglese Defoe (1661-1731). — Ecco un altro romanzo che ebbe edizioni innumerevoli e fu tradotto in tutte le lingue del mondo ci-

vile, e imitato e adattato ai gusti delle varie nazioni. Un uomo gittato da un naufragio sopra un'isola deserta vi si trova solo ed è costretto a lottare contro ogni maniera di ostacoli per non morire, e per non lasciarsi accasciare dalla solitudine e dalla disperazione. Da questa lotta l'uomo esce vittorioso, meglio temprato, ingagliardito; ecco la grande idea morale che domina nel racconto, intessuto di commoventi episodi, narrati con tutta la cura che essi appaiano possibili e reali.

Romanzo satirico. — *I viaggi di Gulliver*, dell'irlandese Gionata Swift (1667-1745). Questo romanzo ha pure una popolarità grandissima ed è del genere di quegli arguti e comici racconti satirici di cui aveva già dato esempi famosi il francese Francesco Rabelais (1483-1553) nella *Vita di Gargantua e di Pantagruel.* I viaggi di Gulliver son pieni di allusioni a fatti contemporanei, ma contengono pure una satira generale dell'umanità intera, ed è per questo che il libro ha fama mondiale non ostante l'amarezza della satira stessa. Gulliver è un chirurgo della marina il quale ha nei suoi molti viaggi delle singolari avventure: càpita nel paese di Lilliput, dove gli abitanti non hanno più di sei pollici di statura, altrove incontra dei giganti, altrove la razza più infelice d'uomini, cioè gl'immortali, altrove ancora dei cavalli ragionevoli che vivono accanto alle creature più sozze, cioè agli uomini. L'umanità è in questo libro avvilita; ma l'autore vi prodiga tesori di spirito, e racconta i vari casi dando loro l'illusione della realtà.

Romanzo filosofico — *La novella Eloisa,* di Gian Giacomo Rousseau (1712-1778). Nel secolo passato, dominando in Francia lo spirito filosofico che voleva introdurre riforme in ogni manifestazione della vita pubblica e privata, anche il romanzo ne fu tutto quanto impregnato. Acquistò immensa popolarità allora la *Novella Eloisa* del Rousseau, che pretendeva essere, col pretesto di una molto semplice storia di amore, una lezione di moralità nuova, un mezzo di riforma sociale. V'è enfasi rettorica e nei sentimenti e nello stile; ciò non di meno la Eloisa divenne una delle donne eternamente vive nel campo dell'arte. L'autore poi, nella descrizione del paesaggio e dei fenomeni naturali, portò una nota personale e appassionata che fino ad allora non s'era incontrata mai.

Romanzo idillico. — *Il Vicario di Wakefield*, dell'inglese Oliviero Goldsmith (1728-1774). — Anche questo romanzo ottenne fama grandissima e fu tradotto in tutte le lingue. È la storia di un curato di campagna che per cagione della sua bontà di animo si trova in circostanze penosissime, e spesso all'orlo della miseria. Ad onta di questo egli non perde mai la sua calma serena nè la sua energia di carattere, nè la illimitata fiducia nella provvidenza.

Paolo e Virginia del francese Bernardino di Saint-Pierre (1737-1814). — Di questo capolavoro della letteratura francese così parla uno dei critici più autorevoli di quel paese, il Sainte-Beuve: « Esso ci presenta la potente natura dei tropici nei suoi tratti originali. E su questo fondo di un paesaggio tanto nuovo e grande si staccano due delle più graziose creazioni di figure adolescenti, e la passione umana vi è rappresentata in tutto il suo fiore..... Quasi tutto vi è perfetto, semplice, decente, commovente, misurato, affascinante..... Quello che contraddistingue questa graziosa pastorale è la sua verità, la sua realtà umana e sensibile..... Vi si respira un alito di genio virgiliano ».

Romanzo storico. — *I promessi Sposi* di A. Manzoni (1785-1873). — L'intreccio del celebre romanzo è noto a tutti. Renzo e Lucia, innamorati entrambi e già prossimi a unirsi in matrimonio, per la prepotenza di un feudatario libertino, Don Rodrigo, e per la codardia di un timido prete, Don Abbondio, non possono celebrare le nozze, ma sono trascinati in una vicenda di pietosissimi casi, fino a che Don Rodrigo è tolto di mezzo dalla peste, e Don Abbondio, tocco nel cuore dalla parola del santo cardinal Borromeo e oramai scevro di paura, benedice la loro unione. Ma questo non è che l'aridissimo schema del romanzo: ivi s'intrecciano episodi numerosi, di altissimo interesse per la conoscenza del sec. XVII in cui l'azione si svolge; ivi si incontrano caratteri di tal verità ed evidenza da esser diventati proverbiali; ivi sono descrizioni di insuperabile bellezza e osservazioni profonde in cui regna sovrana la filosofia del buon senso. Nessun segreto del cuore umano si sottrae all'indagine acuta e geniale dell'autore; nelle scene ch'egli ritrae le persone sono vive e

reali, e da tutto il racconto spira una fiducia serena, benchè temperata da una bonaria ironia, nel trionfo finale della giustizia.

Con tutto ciò il Manzoni fu dei primi a condannare il romanzo storico, non parendo a lui conveniente che la finzione si mescolasse alla verità della storia.

Romanzo psicologico. — *I tormenti del giovane Werther*, del Goethe. — Con questo romanzo pubblicato nel 1774 il Goethe prese il primo posto fra gli scrittori del suo paese; interpretava con esso ciò che agitava e tormentava il cuore dei suoi contemporanei, narrando con incantevole ingenuità e freschezza di stile una storia d'amore. Werther non è tormentato soltanto dall'amore per una donna che non può esser sua, ma anche dalle proprie pazze aspirazioni verso un ideale che urta continuamente con le realtà prosaiche della vita. Tutto il libro è una serie di analisi psicologiche, con cui si mostra lo svolgersi successivo di una violenta passione che termina col suicidio del protagonista. Il successo del romanzo fu inaudito; lo si tradusse, lo si imitò, lo si commentò in tutte le lingue, ed ebbe perniciosi effetti sulle generazioni contemporanee a cui comunicò un sentimentalismo e una tristezza morbosa che furon di moda per un tempo assai lungo. Goethe stesso più tardi faceva la parodia dell'opera sua e dei suoi romantici imitatori.

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del nostro Foscolo sono ancora una derivazione del Werther.

Romanzo sociale. — *I miserabili*, di Vittor Hugo. Come esempio di romanzo sociale citeremo questo che il celebre poeta francese pubblicò nel 1862. Si cerca quivi di riabilitare le vittime dell'ingiustizia sociale, presentando dei personaggi che sono buoni in fondo e anche virtuosi, ma che sono tratti a far male dalle condizioni in cui son nati e cresciuti, e che non possono liberarsi dall'inesorabile condanna che l'opinione pubblica fa pesar sul loro capo. Valjean, per esempio, l'eroe del romanzo, tenta invano ogni via per riconquistare, con vita onestissima, la stima della gente dopo che ha passato parecchi anni nelle galere; Fantina, ammirabile esempio di amor materno, non può abbandonare la ignobile vita in cui

senza sua colpa fu trascinata; Gavroche, il figlio di nessuno, il biricchino di Parigi, è un insieme bizzarro di perversità incosciente e di generosità, è spiritoso, intrepido, pieno d'intelligenza.

Il giorno stesso della sua pubblicazione a Parigi, questo romanzo appariva già tradotto in nove lingue.

Romanzo naturalista. — Essendo questo romanzo un prodotto degli ultimi tempi dovuto in gran parte a scrittori ancora viventi, noi non ne citeremo esempi. Quale sarà sul medesimo il giudizio della posterità, sarebbe difficile arguire. Vi basti sapere che esso deriva direttamente da altri romanzi che già pretendevano di rappresentare la vita tale quale essa è veramente, nella sua oggettività assoluta. Di qui si venne a voler applicare allo studio delle azioni umane un metodo rigorosamente scientifico, riproducendo la vita come la fatale conseguenza di molteplici circostanze da cui l'uomo è trascinato a operare in un determinato modo. Così il francese Emilio Zola, che è certo il maggior campione di questa scuola, in una serie lunga di suoi romanzi tentò di scrivere la *Storia naturale* di una famiglia, i cui vari membri rivelano in ogni loro azione l'influenza delle inclinazioni ereditate e dell'ambiente in mezzo a cui vivono.

GENERE ESPOSITIVO.

La prosa espositiva. — Dopo d'aver discorso della prosa che *narra*, diciamo ora di quella che *espone*, se bene fra narrare ed esporre le distinzioni non siano sempre facili ad afferrarsi. Anche di un fatto noi diciamo talvolta che lo si espone, e allora non intendiamo tanto la semplice azione di raccontare le cose che son succedute, quanto il particolare *modo* col quale uno le vien raccontando.

Nel presente caso per altro queste distinzioni vogliono essere ben precisate: *narrare* è istruire qualcuno di un fatto qualsiasi, *esporre* invece è interpretare i concetti propri o gli altrui. Quindi col nome di prosa espositiva si intende quella che ha per ufficio di far conoscere agli altri la nostra maniera di pensare e di sentire intorno a un determinato oggetto, o di informarli di ciò che altri ne ha pensato.

Ora ciò si fa con due scopi principali: o vogliamo, esponendo i nostri concetti e gli affetti nostri, trascinare chi ci ascolta a pensare e a sentire come noi, ed allora il genere espositivo è *oratorio*; oppure vogliamo insegnare i principii di qualche arte o scienza, o qualche norma di vita, ed allora è *didascalico*.

Ascriviamo poi anche al genere espositivo la *lettera*, colla quale appunto esponiamo le nostre idee, i nostri sentimenti o qualche nostro caso alle persone lontane.

Genere espositivo oratorio. — *Oratore* è colui che parla in pubblico, cercando naturalmente di indurre nella sua opinione quelli che stanno ad ascoltarlo. Da ciò si vede che l'oratoria va considerata con principii differenti da quelli che si applicano ad altre produzioni. Oggetto della storia è la verità; e la stessa poesia, nelle svariate sue forme, cerca di trasmettere all'intelletto la verità dei sentimenti e delle immaginazioni. Che altri gli creda o no, poco importa in fin dei conti allo storico e al poeta. Ma oggetto dell'oratoria è invece la *persuasione*; e all'oratore importa sovra tutto che chi lo ascolta sia trascinato in quel momento a pensare e a sentire come lui.

L'oratore pertanto deve essere fornito da natura di quelle doti speciali che servono a conquistar gli uditori, a insinuarsi dolcemente negli animi loro per muoverli a proprio talento; come sarebbero ad esempio il timbro simpatico della voce, la facilità della parola, la presenza di spirito, la vivacità dell'immaginazione e del sentimento e via discorrendo. Al complesso di queste innate disposizioni si dà il nome di *eloquenza*, colla quale si vuol quindi significare una facoltà naturale dell'oratore. Ma egli ha poi anche bisogno di conoscere gli artifici con cui gli animi si possono più agevolmente guidare, deve possedere a fondo la lingua per mettere nella vera sua luce il pensiero, saper dare alla voce, al gesto, a tutta la persona l'espressione più capace di tradurre visibilmente le parole stesse, deve insomma alle sue disposizioni naturali aggiungere la conoscenza di quelle norme che dall'esperienza e dallo studio son dimostrate le più efficaci per indurre negli animi altrui la persuasione: quest'arte gli antichi chiamarono appunto *arte retorica*.

Scrive l'Inama nell'ottimo suo manuale di *Letteratura greca:* « L'arte retorica, ossia la teoria dell'eloquenza, ebbe origine nella Sicilia, ove l'indole litigiosa e alquanto ciarliera dei coloni greci le era favorevole. Restituita Siracusa a libertà dopo le due tirannie di Gerone e di Trasibulo (466 av. Cr.) e ritornati in patria gli esuli ai quali erano stati prima confiscati i beni, sorsero numerossime liti e processi fra gli antichi e i nuovi possessori. Accusati e accusatori andavano a gara per convincere con artifici oratori e con astuzie dialettiche i giudici; e fu allora che con intendimenti affatto pratici nacque la prima teoria dell'arte del dire. Doveva essa insegnare con quali argomenti, sottili deduzioni ed espedienti logici potevasi sostenere qualsiasi causa e presentare le cose ai giudici in modo da persuaderli alla propria opinione e commuoverli in proprio favore ».

Ma per quanto intorno a quest'arte si sia poi scritto da molti ed eccellenti autori, non crediamo sia qui il caso di tenerne parola, non potendosi oramai più consentire che all'oratore siano da imporsi regole fisse ed immutabili; che anzi appare evidente come l'arte del persuadere sia cosa mutabilissima, secondo la natura dell'argomento, le circostanze di luogo e di tempo, le opinioni e gli affetti degli uomini. Basti aver notato che le disposizioni naturali non bastano all'oratore, al quale occorrono molte altre doti da conquistarsi collo studio e coll'esperienza.

Giova ricordare piuttosto che l'oratoria fiorì meglio che in ogni altro luogo nell'antica Atene, in mezzo a un popolo retto da una costituzione puramente democratica, ardente nei suoi sentimenti, non molto fermo nei principii ma immaginoso, appassionato, e ammira-

tore fervido dell'arte. Fu in quella città specialmente, nelle assemblee popolari ove s'agitavano dinanzi alle moltitudini le quistioni più ardenti di amministrazione e di politica, ove il cittadino ambizioso mirava a guadagnarsi il pubblico favore, ove accusatore e accusato cercavano di infiammare in proprio vantaggio gli animi della mobile folla, che l'arte del dire ricevette tali incoraggiamenti quali non ebbe mai più in avvenire.

Cadde l'indipendenza della Grecia e con essa anche l'oratoria che poi rifiorì in Roma, dove coloro che volevano acquistar fama e autorità nella repubblica ne facevano il fondamento della propria coltura. Mutati in progresso di tempo gli ordinamenti politici e le costumanze sociali, anche l'eloquenza dovette secondare naturalmente queste mutazioni; ora noi possiamo distinguere ai dì nostri l'oratoria *politica*, la *forense*, la *sacra* e l'*accademica*.

Oratoria politica. — La forma dell'oratoria politica è il *discorso*, quale lo si pronuncia sopratutto nei parlamenti in cui si discute degli alti interessi dello Stato, o nei pubblici comizi o in consimili adunanze. Questa eloquenza presenta caratteri speciali, non solo dipendenti dalla qualità dell'oratore e del partito a cui egli appartiene, ma anche dal genio particolare delle varie nazioni; chè altro, per esempio, è l'eloquenza misurata e incisiva degli oratori politici inglesi, altra la irruente e passionata degli italiani.

E v'hanno discorsi politici che non furono mai pronunziati in pubblico ma che corsero, scritti, fra la gente non già come puri ragionamenti da illuminar l'intelletto, ma come vere e proprie orazioni da infiammare gli animi e persuaderli e trascinarli. Tali sono, per

esempio, quelle *Filippiche contro gli Spagnuoli* che Alessandro Tassoni scriveva nel Seicento, tali molti discorsi che nel nostro secolo Giuseppe Mazzini disseminava fra il popolo ad accenderne i desiderii di libertà e di indipendenza dallo straniero.

Oratoria forense. — Questa si esplica nelle così dette *arringhe* che gli avvocati pronunziano nei tribunali dinanzi ai giudici o ai cittadini giurati, sia per sostener l'accusa contro un imputato, sia per difenderlo.

Oratoria sacra. — Essa tratta di argomenti religiosi ed è tenuta in luogo sacro. Gli antichi non ne hanno esempi, perchè dai loro riti la predicazione era esclusa. Principali sue forme sono la *predica*, che è un discorso sopra qualche verità di religione o di morale cristiana, l'*omelia* o spiegazione del Vangelo, e il *panegirico* che è l'elogio di qualche santo.

Oratoria accademica. — Comprendiamo sotto questo titolo tutti quei discorsi di circostanza o di parata che si soglion fare, in occasioni più o men solenni, in svariatissimi luoghi. Ora sono *orazioni inaugurali* all'aprirsi delle lezioni universitarie, ora *elogi* di qualche illustre personaggio, ora *commemorazioni* di un avvenimento, e discorsi tenuti in circoli, in scuole, in accademie, e trattazioni di argomenti scientifici, artistici, letterari d'ogni maniera.

Gli immensi progressi della scienza moderna, la coltura sempre più estesa fra le varie classi sociali e il conseguente bisogno di essere in qualche modo informati dell'odierno vertiginoso movimento delle idee, hanno favorito in modo particolarissimo la *conferenza* che è, o almeno dovrebbe essere, una esposizione famigliare

e piana di qualche argomento, in forma di conversazione, atta a volgarizzare qualche punto d'arte o di scienza.

Genere espositivo didascalico. — Tutti quei componimenti i quali hanno lo scopo diretto di insegnare qualche cosa a chi legge appartengono al genere didascalico. Già s'è veduto, quando discorrevamo dei componimenti poetici, come anche i didascalici si svolgessero a poco a poco dalla stessa poesia; ma era naturale che, formandosi la prosa, fosse riserbato a questa un genere che ha così poco del poetico e anzi esclude ogni elemento di immaginazione, come quello che tende a dar norme e precetti che debbono esser frutto di riflessione e di studio positivo della vita.

Come tali, i componimenti didascalici appartengono assai più alla scienza che alla letteratura; ma è da osservare che anche il precetto, anche la nozione filosofica e scientifica possono essere impartiti per modo che la loro efficacia sia maggiore sull'animo dei lettori. E ciò si ottiene per mezzo dell'arte, trattando questi argomenti in maniera che essi non solo si rivolgano all'intelligenza col vigor della logica, ma anche alla immaginazione ed al cuore col magistero dello stile e con la grazia delle invenzioni. Allora si hanno delle vere forme letterarie, come il *dialogo didattico*, il *trattato*, l'*articolo*, ecc.

Il dialogo didattico. — Il dialogo imita una conversazione fra due o più persone, e se essa ci fa assistere allo svolgersi di una qualche azione, il dialogo è drammatico, è invece didattico se ci fa semplicemente assistere ad una disputa fra interlocutori di opinione di-

versa. Ciascun vede quanto si presenti naturale questa forma a chi voglia mettere in luce qualche punto controverso di una questione; gli antichi filosofi praticavano questo metodo coi loro discepoli, ed è celebre Socrate il quale usava incalzare di domande e di obbiezioni il suo contradditore, conducendolo ad ammettere a poco a poco quel che prima negava; onde tale forma di dialogo, di cui Platone e Senofonte ci lasciaron memoria nei loro scritti, si disse per l'appunto *socratica*.

L'artistica imitazione di una scena reale della vita, le arguzie proprie di una conversazione, la diversità di caratteri e di umori dei personaggi e altre simili circostanze concorrono a temperare nel dialogo l'aridità della materia trattata e a variarne la monotonia; perciò tale forma piacque con ragione agli scrittori che la scelsero di frequente per evitare quel non so che di fastidioso che suole accompagnare la nuda esposizione dei precetti. Sotto questa veste i più gravi argomenti di filosofia e di morale, di arte e di scienza parvero meglio accessibili all'intelligenza di tutti; così Platone e Senofonte, fra i Greci, esposero in dialoghi la dottrina socratica, Cicerone fra i latini trattò di argomenti di retorica e di filosofia. Gli Italiani del Rinascimento imitarono largamente gli antichi, e son celebri per esempio il *Dialogo del governo della famiglia* di Leon Battista Alberti (1404-1472), il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1478-1529), i dialoghi di Torquato Tasso, per tacere d'altri moltissimi di cui è ricco il Cinquecento. Galileo Galilei (1564-1642) espose la teoria copernicana del moto della terra nei *Dialoghi dei massimi sistemi*. E nel secolo nostro Giacomo Leopardi svolse i principii della sua sconsolata filosofia in dia-

loghi che sono fra le prose più belle che vanti la letteratura italiana.

Il trattato. — L'arte ha assai minor luogo nel trattato, che è una *esposizione ben ordinata e compiuta di una qualche disciplina*, e come tale è opera piuttosto scientifica che letteraria. Pure non è da credersi che gli argomenti scientifici non comportino una esposizione letteraria, ben lontana dal togliere la richiesta gravità e precisione all'oggetto di cui si discorre; certo non s'hanno a ricercare nel trattato nè le belle invenzioni dell'immaginazione, nè i colori vivaci dello stile, ma saranno pur sempre suoi pregi utilissimi — e di carattere essenzialmente letterario — la purità e la proprietà del linguaggio, la sapiente disposizione della materia, l'arte di esporla con chiarezza e con efficacia al lettore. Cicerone nel suo trattato *Dei doveri* (*De Officiis*) ce ne ha dato un esempio eccellente.

L'articolo. — Chiamiamo oggi con questo nome una breve scrittura in cui si espone una serie di considerazioni suggerite da qualche fatto o da qualche notizia; lo si scrive nei giornali, e tratta qualsiasi argomento politico, artistico, letterario, ecc. Quando è fatto a dovere, esso ha tutta la vivacità e la spigliatezza della cosa improvvisata ed è nel tempo stesso assennato e giudizioso. Modelli del genere in argomenti sopratutto di morale sono quei succosi articoli che Gaspare Gozzi scriveva nel suo *Osservatore*, giornale da lui pubblicato a imitazione dello *Spettatore* dell'inglese Addison; vere dissertazioni piene di amabile buon senso, e dettate in forma piana ed efficace.

Aggiungete a queste forme citate il *saggio*, la *rivista*,

la *dissertazione* ed altre simili che si spiegano col solo loro nome.

Genere espositivo epistolare. — Questo genere è rappresentato dalla *lettera* che è, come vedemmo, quel « *componimento col quale noi esponiamo i nostri pensieri a una persona assente* ».

Non v'è dunque limite nessuno agli argomenti di cui la lettera può trattare, per la ragione appunto che con le persone possiamo ragionare di qualsiasi cosa. Classificare le lettere, secondo ciò di cui discorrono, in lettere d'*avviso*, di *esortazione*, di *ringraziamento*, di *affari*, ecc., ecc., è pertanto opera perfettamente vana, giacchè bisognerebbe allora distinguere tante specie quanti sono gli argomenti che dànno occasione a scrivere una lettera. Piuttosto son da notarsi due casi: quello cioè in cui la lettera si scrive per comunicare altrui cose di interesse personale e privato, e quello in cui la forma epistolare non è che un pretesto per svolgere argomenti di natura in qualsiasi modo scientifica. Si hanno così le lettere *famigliari* e le *scientifiche.*

Si raccolgono spesso le prime in *epistolarii*, trattandosi di uomini illustri di cui siam curiosi di conoscere più addentro che sia possibile i sentimenti e l'intima vita; così ad esempio si leggono da noi con interesse vivissimo le lettere di Torquato Tasso, del Foscolo, di Giacomo Leopardi. Ed anche succede talora che l'illustre uomo ha pensato durante la vita a quella futura indiscrezione dei curiosi, e ha perciò scritto delle lettere famigliari con la preoccupazione che un giorno verrebbero lette; le ha scritte quindi con un certo ritegno e con una certa cura che toglie ad essa il ca-

rattere del vero documento privato. Tali sono ad esempio molte delle lettere di Giuseppe Giusti, nelle quali, sotto l'apparente famigliarità, è facile scorgere l'arte dell'autore preoccupato di dar loro una forma letteraria graziosa.

Chiamiamo con nome generico *scientifiche* le lettere che trattano di cose della filosofia, della scienza, dell'arte, di viaggi, ecc.; la forma epistolare non è qui che un pretesto per discorrere con una certa famigliarità di così gravi materie e per renderne più facile e gradevole la lettura. Così ad esempio tra i francesi Biagio Pascal (1623-1662) trattò nelle celebri sue *Lettere provinciali* argomenti di teologia e di morale, e da noi il Galilei e il Redi (sec. XVII) argomenti di astronomia e di medicina; il Baretti (sec. XVIII) descrisse i propri viaggi nelle *Lettere famigliari.*

Anche fu usata la forma epistolare nei romanzi; quivi da una serie di lettere che i vari personaggi si scrivono il lettore apprende lo svolgersi successivo dell'azione. Hanno appunto questa forma i citati romanzi del Goethe e del Foscolo, cioè il *Werther* e le *Ultime lettere di Jacopo Ortis.*

ALCUNI CAPOLAVORI DEL GENERE ESPOSITIVO.

Oratoria, politica e forense.

Le orazioni di Demostene (385-322 av. Cr.). — Di Demostene ci si conservano 60 orazioni, 17 delle quali però non son genuine. Ve n'ha di politiche e di giudiziarie. Le prime sono conosciute sotto il nome di *Filippiche*, perchè tutte sono intese a combattere la politica di Filippo re di Macedonia che mirava ad assoggettare al suo dominio la Grecia. Nulla si può immaginare di più eloquente, di più appassionato e di più persuasivo di queste orazioni in cui l'agonizzante spirito della libertà cerca di ridestare a sensi patriottici un popolo oramai corrotto e maturo per il servaggio. A ragione Demostene è considerato come il più grande oratore politico dell'antichità. Fra le orazioni di genere giudiziario è giudicata la migliore di tutte quella *per la corona*, in cui Demostene difende Ctesifonte che a lui aveva fatto assegnar l'onore della corona.

Le orazioni di M. Tullio Cicerone (106-43 av. Cr.). — Cicerone è il principe degli oratori romani. Le sue orazioni sono o politiche o giudiziarie o semplicemente retoriche. Ricorderemo fra le prime, come quelle che hanno maggior fama, le quattro *Catilinarie* che Cicerone disse in senato quando fu scoperta la congiura di Catilina e le 14 che rivolse contro il triumviro Marc'Antonio e che egli intitolò *Filippiche*, a imitazione di Demostene. Fra le giudiziarie sono celebratissime le sei *Verrine* scritte contro C. Verre dilapidatore della Sicilia. Un'orazione di carattere retorico, e che volendo essere la difesa del diritto di un poeta si risolve invece in un lungo elogio dell'arte e della letteratura greca è quella famosa, conosciuta col titolo *Pro Archia Poeta.*

Tra i grandi oratori politici dei tempi moderni basti accennare ai due *Pitt* (sec. XVIII), padre e figlio, i cui *Discorsi* possono essere considerati come veri modelli della eloquenza parlamentare inglese; al francese conte di *Mirabeau* che tuonò i suoi discorsi passionati e impetuosi ai primordii della Rivoluzione francese, e di cui si disse che era lo « Shakespeare dell'eloquenza »; e al nostro conte di *Cavour*, che ebbe una mirabile abilità nell'esporre con misura e prudenza e pure con eloquenza vivissima i disegni profondi della sua politica redentrice

Oratoria sacra.

I Sermoni, i *Panegirici* e le *Orazioni funebri* di Giacomo Benigno Bossuet, vescovo di Meaux (1627-1704), sono mirabili modelli di eloquenza sacra, e meritamente se ne vanta la letteratura francese. Ivi, alla vasta e piena conoscenza dei soggetti trattati e alle qualità di una meditazione profonda si congiungono il movimento, il brio, il calore che derivano dalla improvvisazione. Egli parla da dotto e nel medesimo tempo da ispirato, fa pensare come erudito e commuove come poeta.

Il Quaresimale di Paolo Segneri (1624-1694). — Le prediche del gesuita Paolo Segneri furono tenute per molto tempo e oggi ancora si tengono da alcuni per classiche. Ma chi nell'eloquenza sacra cerca sopratutto quella semplicità solenne che conviene alle cose della religione e quel calor naturale che prorompe dall'anima veramente commossa, non potrà a meno di desiderare in queste prediche famose una maggiore sincerità di sentimento e un tono meno enfatico. Ma il Segneri è anch'egli infetto di quel *secentismo*, ossia di quel mal gusto per la metafora e per il rimbombo della frase, che era il difetto del secolo in cui visse.

Dialogo didattico.

I dialoghi di Platone (427-347 av. Cr.). — Sono questi i dialoghi più celebri dell'antichità, diffusi poi per tutto il mondo e tradotti e commentati in tutte le lingue. Scritti in un tempo in cui in ogni luogo di pubblico o privato ritrovo gli Ateniesi discutevano con ardore di tutte le quistioni, e

da un uomo che aveva mente così vasta da abbracciarle e comprenderle tutte, questi dialoghi sono la fedele riproduzione della vita spirituale di quel popolo maraviglioso. Ciascuno di essi, fatte poche eccezioni, è intitolato dal nome di uno degli interlocutori: nel *Fedone* per esempio si narrano le ultime ore di Socrate, e si discute intorno all'immortalità dell'anima, nel *Timeo* si parla della natura, nel *Critone* dei doveri del cittadino, nel *Fedro* della bellezza, nell'*Eutifrone* della santità, nel *Gorgia* della retorica, ecc. Altri hanno titoli diversi come il *Convito* o dell'amore, la *Repubblica*, le *Leggi*. In tutti campeggia la divina figura di Socrate di cui Platone ci ha per tal modo conservato le dottrine e i metodi di discussione. È poi da notarsi la mirabile limpidezza della lingua in grazia della quale Platone è meritamente tenuto per il più perfetto prosatore che sia mai stato al mondo.

I Dialoghi di M. T. Cicerone. — Ebbero ed hanno tuttora molta fama alcuni dialoghi del grande oratore romano, specialmente quello intitolato *De Natura Deorum* ove si fanno indagini sulla natura degli Dei, e l'altro *De Oratore* in cui si discorre delle doti che deve avere il perfetto dicitore.

Il Cortegiano di Baldassar Castiglione (1478-1529). — Si propose il Castiglione di dire le doti che deve avere un perfetto uomo di corte « tanto che cosa alcuna non gli manchi ». Immagina pertanto di aver udito narrare alcuni ragionamenti che erano stati tenuti nella corte di Urbino da « uomini singolarissimi » e li riferisce. L'opera è divisa in quattro libri ed è curiosa ed importantissima come quella che ci fa vedere qual fosse nel Cinquecento l'ideale della vita di corte.

Il Dialogo dei Massimi Sistemi, di Galileo Galilei (1564-1642). — Il Salviati, il Sagredo e Simplicio, interlocutori del dialogo, discutono sui due sistemi tolomaico e copernicano. Simplicio fa delle obbiezioni alla dottrina del moto della terra intorno al sole, e il Salviati le vien confutando, mentre il Sagredo, quasi arbitro fra i due oppositori, inclina verso le opinioni del Salviati, che sono poi quelle dello stesso autore.

Trattati.

I trattati di Aristotele (384-321 av. Cr.). — Aristotele è senza contrasto la mente più poderosa dell'antichità. Nessuna parte dello scibile gli fu straniera e in tutte egli stampò la orma profonda del suo genio, onde e nelle antiche età e nelle moderne l'ammirazione per la vastità della sua dottrina e per la forza del suo ingegno fu immensa. Fra i suoi numerosi trattati basti ricordare i seguenti: *Dell' Anima*, l' *Etica a Nicomaco*, la *Politica*, la *Poetica*, la *Retorica*. Una cosa sola è da rimpiangere in queste opere con cui Aristotele pose le fondamenta della scienza futura, e cioè che lo stile in cui sono scritte troppo sovente sia arido ed oscuro.

Questa forma del trattato di cui Aristotele si può chiamare il creatore fu poi coltivata da gran numero di scrittori di ogni nazione. Presso i Latini ad esempio sono celebri autori di trattati Cicerone (*Dei doveri*) e Quintiliano (*Della istituzione dell'oratore*); presso noi ha fama mondiale quel tanto discusso trattato del Machiavelli, il *Principe*, ed è celebre eziandio il *Galateo* di Giovanni della Casa, scrittore del Cinquecento, il quale trattò in esso dei costumi che l'uomo educato deve avere. L'opera porta questo nome perchè è dedicata ad Antonio Ferrari detto il *Galateo* dalla sua città natale che era Galatina. E così avvenne che si chiamò poi col nome di *galateo* ogni libro che si propone di insegnare le buone creanze.

GENERE DRAMMATICO

Della prosa nei componimenti drammatici. — Più volte nel corso di queste lezioni abbiamo avuto occasione di dire come prevalessero nelle età primitive l'immaginazione ed il sentimento che trovavano nella poesia il loro naturale linguaggio. Fioriva la leggenda epica, interprete fantasiosa della realtà ancora mal compresa della natura e della vita; fioriva la lirica traduttrice spontanea, e non inceppata da nessun vincolo di riflessione, dei sentimenti del poeta. In questi componimenti primitivi tutto è soggettivo. La fredda ragione non è abbastaza matura per intendere, tal quale esso è realmente, l'oggetto: anzi questo, attraversando l'anima del poeta, si tinge di tutti i colori dell'immaginazione e del sentimento di lui.

Ma poi, col progredire dei tempi e della coltura, la riflessione si fa strada e si viene sempre più educando per modo che la mente umana non considera più la natura e la vita dal solo punto di vista soggettivo e personale, ma le considera *oggettivamente*, vale a dire per quello che esse sono nella realtà loro, indipendentemente dal sentimento e dall'immaginazione. Il linguaggio proprio della riflessione è la prosa, la quale pertanto non è meraviglia che vada acquistando importanza sempre maggiore col crescere della civiltà e

si sostituisca alla poesia in generi che una volta erano a questa esclusivamente riservati.

Ora ciò è accaduto in modo speciale nella drammatica e la cosa vi deve parer naturale se ricordate che in questo genere all'elemento dell'immaginazione e del sentimento si aggiunge fin da principio quello appunto della riflessione; il poeta drammatico è soggettivo in quanto immagina l'azione e se ne sente per il primo commosso, ed è oggettivo in quanto dimentica se stesso per rivestire la personalità altrui, per interpretare i diversi caratteri dei personaggi, per rappresentare l'azione nella sua realtà. A misura adunque che la riflessione si fa più potente e che la vita è meglio conosciuta nella sua realtà positiva, il natural linguaggio della riflessione stessa, cioè la prosa, deve sostituirsi al linguaggio poetico che rappresenta la vita secondo le visioni della fantasia e del sentimento.

Questo abbandono della poesia per la prosa noi lo vedemmo anzitutto nella commedia, la qual cosa si spiega molto facilmente. La commedia infatti fin dalle origini sue volle essere la rappresentazione della vita ordinaria e comune e portar sulla scena uomini veri. Facendo dunque parlar questi uomini come essi nel trattare le loro faccende parlano realmente, e cioè in prosa, la commedia non veniva meno alla propria natura, anzi la secondava. I personaggi suoi non sono mai agitati da quelle violente passioni ad esprimer le quali il linguaggio poetico può convenire. E così a poco a poco la prosa naturalmente si impose, ed oggi noi siamo a tal punto che troveremmo la commedia in versi ripugnante al nostro gusto educato a vedere in questa forma d'arte la riproduzione più fedele della realtà della vita.

Ma la cosa doveva procedere diversamente per la tragedia. Il fine che essa si proponeva non era la semplice rappresentazione di certi casi tristi e solenni della vita; la tragedia greca era una lezione storica, religiosa, morale che lo Stato dava al popolo intero; una lezione di eroico patriottismo o di sommissione al volere degli Dei. Voleva elevare i cuori, trasportarli in regioni superiori e usava per ottenere questo scopo di mezzi speciali: maschere tradizionali che ispiravano riverenza e terrore con la loro immobilità, voce artificialmente grave e profonda, linguaggio ritmico differente dal naturale linguaggio.

Qui siamo, come ognun vede, nel vero e proprio dominio della poesia. Il progredire della riflessione, il bisogno sempre più vivo di portar sulla scena la vita reale non potranno non avere influenza anche sulla tragedia e finiranno con sostituire anche qui la verità dell'azione alle finzioni della fantasia e il linguaggio naturale della prosa a quello artifizioso della poesia; ma allora la vera e propria tragedia avrà cessato di esistere e sarà nata una forma nuova: *il dramma.*

Origine del dramma. — Trasportata per imitazione nella letteratura degli altri popoli, la tragedia perdette certamente alcun poco di quella augusta solennità che dava alle rappresentazioni di Eschilo e di Sofocle un non so che di sacerdotale, onde Pericle ai suoi tempi faceva assegnare ai poveri un'indennità perchè potessero venire in teatro ad assistere a queste lezioni di virtù cittadine. Ma rimase ciò non ostante un genere a parte, profondamente distinto dalla commedia alla quale soltanto era riserbata la rappresentazione della vita reale.

La tragedia invece seguitò a idealizzare la vita. Mantenne il suo carattere di *genere nobile* portando sulle scene personaggi eroici ed eroiche passioni, e contrasti di vizi e di virtù che avevano qualche cosa di superiore all'umano. Nessun particolare della vita comune poteva trovar posto nella tragedia; non le era lecito rappresentare un eroe, un re, un personaggio qualsiasi con le ordinarie proporzioni dell'uomo, ma doveva elevarsi in regioni più alte, svolgere azioni appartenenti a un mondo privilegiato in cui e sentimenti e idee e linguaggio avevano un'impronta particolare di grandezza e di solennità quale non si trova nella vita comune.

Ora voi dovete riflettere che una forma drammatica non può veramente fiorire se non quando essa è in relazione stretta con la società alla quale si indirizza. Può il poeta lirico, nelle sue ispirate visioni, allontanarsi dalle moltitudini e levarsi in alto sopra di esse; ma il poeta drammatico deve esser con loro e trovar nelle medesime corrispondenza di sentimenti e di costumi. Gli spettatori di un'azione drammatica voglion vedere se stessi nelle finzioni che si svolgono dinanzi ai loro occhi, voglion quivi ritrovare i propri affetti e la società in mezzo a cui vivono. Ne deriva che questo *genere nobile* della tragedia fiorì senza contrasto fino a che ci fu realmente nella società una distinzione profonda fra le classi. Era la tragedia lo spettacolo delle Corti; re e principi e cortigiani e ciascun nobile signore si illudevano volentieri di veder se stessi e la loro vita rappresentati da questa forma drammatica privilegiata, nè avrebbero tollerato che in essa si introducessero particolari della vita ordinaria che li avrebbero accomunati col rimanente dei mortali. Quando

Racine in una delle più belle scene del suo *Britannico* fece assistere Nerone, celato dietro una tenda a una conversazione fra due personaggi, gli venne acerbamente rimproverata quest'offesa alla maestà della tragedia. Un principe ricorrere a un mezzo così ordinario!... era uno spediente da commedia.

E così la distinzione fra i due generi si manteneva profonda come profonda era la distinzione fra le classi sociali. La nobiltà accorreva volentieri a teatro per ridere dei villani, del popolo e dei borghesi che la commedia poneva sulla scena e tollerava anche, sempre nella commedia, la caricatura di se medesima. Ma dalla tragedia, dove parlavano ed agivano re, principi e uomini di Corte voleva fosse bandita ogni cosa che potesse abbassare quei personaggi fino al livello degli uomini comuni.

Che doveva dunque avvenire della tragedia quando i privilegi di certe classi non vollero ammettersi più, quando — e ciò fu specialmente nel secolo passato — si cominciò a gridare alto il principio dell'eguaglianza di tutti gli uomini e del comune diritto, quando la satira prese a gittar il ridicolo sopra la vanità boriosa dei *Numi* e *Semidei terreni*, come chiamava il nostro Parini i corrotti giovani signori del tempo suo? I personaggi della tragedia dovettero evidentemente apparire come esseri fuori della vita e quel mondo che la tragedia rappresentava dovette sembrare un mondo fittizio, falso, innaturale. Cessava il regno dell'*eroe*, cominciava quello dell'*uomo*. La tragedia pertanto si trovava in contraddizione con la società e con la vita, era fatale che morisse.

La lotta fra la tragedia e la nuova forma drammatica che doveva succederle cominciò appunto nel secolo

passato, in Francia sopratutto per opera del Diderot, che nel 1758 fece rappresentare il *Padre di famiglia*, e in Germania per opera del Lessing che pubblicò nel 1772 la *Emilia Gallotti*. La dottrina da cui queste opere procedevano era molto semplice. Si diceva: « Nella vita reale non ci sono soltanto i due estremi del dolore e della gioia rappresentati dalla tragedia e dalla commedia: c'è anzi l'alternativa costante della gioia e del dolore che si temperano a vicenda; c'è il solenne e l'ordinario, il nobile e il volgare, il grave ed il faceto, il serio ed il grottesco. Fra la tragedia adunque che riproduce uno di questi estremi e la commedia che riproduce l'altro, deve trovar luogo un genere medio che rappresenti la vita quale essa è veramente ».

E questo genere medio fu il *dramma*.

Allora i drammi dello Shakspeare, che in Inghilterra avevan preso nuova e immensa voga in grazia dell'attore Garrick che mirabilmente li interpretava, parvero una rivelazione. Si festeggiò solennemente nel 1769 il giubileo dello Shakspeare. Dappertutto l'arte del divino poeta inglese fu discussa e imitata, e la forma nuova, il *dramma*, si piantò fieramente di fronte alla tragedia contendendo ad essa il primato.

Ma la ricerca ad ogni costo della ingenuità e della naturalezza e il desiderio di emular la tragedia nel destar sentimenti pietosi, senza per altro venir meno all'esatta rappresentazione della natura e della vita, trassero da principio il dramma a eccessi di sentimentalità e ad effusioni di svenevoli tenerezze, onde fu detto *dramma lagrimoso*. Tale fu in Francia e tale in Germania dove l'influenza francese prevalse e impedì che il miglior esempio del Lessing fosse subito seguìto.

In Inghilterra e in Ispagna si era rimasti troppo fedeli alle tradizioni della drammatica popolare perchè la tragedia classica vi potesse solidamente attecchire; l'imitazione del teatro greco non fu in quei paesi che un esercizio accademico, nè potè mai la tragedia contendere il passo al dramma nazionale. E per quel che riguarda l'Italia voi già sapete che la tragedia alfieriana, l'unica che meriti presso di noi una considerazione speciale, aveva intendimenti suoi propri che ne fanno un genere a parte; più che nei riguardi letterarii per i quali si accosta al tipo della tragedia classica, essa vuol esser presa in esame nei riguardi politici che le diedero quel particolar carattere onde si distingue; era destinata a risvegliare l'addormentata coscienza della nazione e ad opporre alle snervanti mollezze della poesia metastasiana le fiere armonie di un verso tragico e intenzionalmente ferreo e duro. Come genere d'arte anch'essa doveva presto sembrare in aperta contraddizione con la realtà della vita e cedere il passo a una forma nuova.

Il dramma romantico. — Per tal modo il dramma fin dal secolo passato lottava con vario successo contro la vecchia tragedia classica, cadendo ora in declamazioni e in atteggiamenti sentimentali, ora producendo dei capolavori che dovevano esercitare col tempo un'influenza grandissima, come quelli del Goethe e dello Schiller. Pure l'esito finale di questa lotta si mantenne incerto fino al principio del nostro secolo, quando la *scuola romantica* riprese e fece suoi i canoni artistici già proclamati dal Diderot e dal Lessing. Nel 1827 il poeta francese Vittor Hugo faceva precedere al lungo suo dramma intitolato *Cromwell* una prefa-

zione famosa, nella quale con la massima energia si propugnava la indipendenza del poeta drammatico da ogni regola che non avesse le sue ragioni nella stessa natura. Vi si combatteva la pretesa dei classici che il teatro greco dovesse essere l'eterno modello; si gridava forte che tutto ciò che è nella natura, il bello, il grande, il nobile, il brutto, il difforme, il grottesco doveva esser pure nell'arte; che il dramma doveva riprodurre il *color locale*, il *colore del tempo*, i costumi diversi e i diversi modi di parlare dei personaggi. E sopratutto si insorgeva contro la regola delle unità da cui i classici facevano dipendere sopratutto la bellezza artistica della tragedia.

Queste famose unità erano tre: *unità d'azione*, *unità di tempo* ed *unità di luogo*. Quanto alla prima non è il caso di revocare in dubbio la sua necessità assoluta; che l'azione non debba essere sparpagliata, ma una, è cosa che non si nega da nessuno come non si nega che l'unità di disegno dev'essere la prima dote di qualsiasi opera d'arte. Si nota soltanto che il contemporaneo intreccio di più fatti sulla scena non impedisce per nulla l'unità di azione quando i fatti secondari ed episodici cospirano tutti nello svolgimento del fatto principale.

Più difficile era intendersi circa le altre due unità. Il grande Aristotele, studiando le ragioni per cui le tragedie di Eschilo, di Sofocle e di Euripide avevano conseguito così ammirabil grado di bellezza e di efficacia, notava nella sua *Poetica* che l'azione unica rappresentata in tali capolavori si svolgeva ordinariamente nello spazio di un giorno e sempre sulla stessa scena. Egli adunque aveva messo in chiaro questo fatto da lui osservato, senza la più lontana idea di erigerlo a norma

assoluta, quasi che peccasse contro l'arte drammatica chi avesse rappresentato più azioni in tempo più lungo di un giorno e con cambiamenti di scena. Ma l'immensa autorità di cui godeva Aristotele convertì poi in una regola fissa ciò che non era stato che un'osservazione oggettiva, e si sentenziò in modo assoluto che la tragedia doveva sottostare a questa norma inviolabile delle tre unità.

Contro questa pretesa insorsero appunto i romantici sostenendo con molte ragioni che l'illusione nello spettatore non diminuisce per nulla quando si allunghi il tempo e si variino i luoghi in cui l'azione succede, perchè egli non è parte dell'azione ma è un puro e semplice contemplatore della medesima. E infatti se stando in teatro alcune ore egli è capace di illudersi d'essere in altro luogo e di rimanervi un giorno intero, che cosa può impedirgli di illudersi anche di più e di seguire un'azione che si svolge in tempo più lungo e in luoghi diversi?

Nella prefazione del *Cromwell* era la teoria della scuola romantica; in pratica la battaglia contro la tragedia classica fu data nel 1830 a Parigi quando vi si rappresentò l'*Ernani* dello stesso Vittor Hugo. Si può dire che data da quel giorno il trionfo definitivo del dramma romantico.

Il genere ebbe ramificazioni molte; fu storico colla pretesa di riprodurre il color locale e dei tempi, fu dramma di pura invenzione, dramma d'intreccio, dramma giudiziario, dramma di costumi, ecc. Ma portava con sè un peccato d'origine, come quello che era nato dal considerare la vita da un punto di vista esclusivo, e cioè come un perenne contrasto di sublime e di grottesco, di nobile e di triviale, di bello e di difforme.

Di qui quella perpetua opposizione di caratteri e di situazioni drammatiche, quel procedere per via di antitesi e quel lirismo un po' tronfio e convenzionale di cui la passione si colora. Tutto questo faceva sì che il dramma romantico, sorto in nome della verità e coll'intento di interpretar la natura, si allontanava invece sempre più da questa e rendeva più forte il desiderio di una rappresentazione schietta e veramente fedele della realtà della vita.

E questo è appunto il fine a cui tende il *dramma moderno* che ha abbandonato il linguaggio poetico e cerca di riprodurre la realtà oggettiva, ponendo sotto gli occhi dello spettatore l'uomo e la vita quali sono veramente.

Ma ricordino i giovani che non v'ha immobilità in nessuna forma d'arte, e mentre ancora oggi si protesta essere ufficio unico del dramma il riprodurre la vita reale, già si rivela nelle anime oramai stanche di un troppo arido positivismo non so qual desiderio ansioso di trovare nell'arte una qualche idealità che sollevi le menti ed i cuori oltre la materialità della vita, e già il dramma si fa interprete di questa brama abbandonandosi al simbolo ed all'allegoria, chiari segni di novità imminenti.

INDICE

I COMPONIMENTI IN POESIA E IN PROSA

Nozioni preliminari

Genere epico

I CAPOLAVORI DEL GENERE EPICO

Genere lirico

I SOMMI POETI LIRICI

Del genere drammatico

PRINCIPALI CAPOLAVORI DEL GENERE DRAMMATICO

LA PROSA

Genere narrativo storico

I PRINCIPALI FRA I SOMMI SCRITTORI DI STORIE

Genere narrativo d'immaginazione

I CAPOLAVORI DEL GENERE NARRATIVO
E D'IMMAGINAZIONE

Genere espositivo

ALCUNI CAPOLAVORI DEL GENERE ESPOSITIVO

Genere drammatico

DELLO STESSO AUTORE

DELL'ARTE DELLO SCRIVERE

PARTE PRIMA:

AVVIAMENTO AL COMPORRE

Versificazione e Metrica Italiana

Un vol. in-12°, 1898 — L. 1 50

STORIA D'ITALIA

PER VIA DI

RACCONTI E BIOGRAFIE

per le Scuole elementari superiori, tecniche e femminili

Parte I: **TEMPI ROMANI**, 2ª ediz., 1 vol. in-12°, 1896. Cent. 80

Parte II: **TEMPI MEDIEVALI ed ETA' MODERNA**, sino al 1748. Cent. 80

Parte III: **ETA' MODERNA**, dal 1748 al 1878. Cent. 60

STORIA D'ITALIA

CON TAVOLE CRONOLOGICHE e GENEOLOGICHE

(Terza Edizione)

Parte I: **MEDIO EVO** (476-1494), 1 vol. in-12°, L. 1 50

Parte II: **TEMPI MODERNI** (1495-1870), 1 vol. in-12°, L. 1

Primi versi, 1 vol. in-18° elzevir . . . . L. **4** —

Su pe 'l Calvario, Versi, 1 vol. in-12° elzevir, con disegni di A. Montalti . . . . » **3** —

Poeti contemporanei (Prati - Aleardi - Carducci - Giacosa), 1 vol. in-12°. . . . . » **2** —

Il Secentismo e l'*Adone* del cav. Marino. Considerazioni antiche, 1 vol. in-8° gr.. . . . . » **1 50**

I Canti dei Gogliardi, Versione poetica e studio critico. 1 vol. in-12° . . . . » **2** —